

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, 26. lipnja 2017.

KONCEPCIJA ŽENE U KRLEŽINIM DRAMAMA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentor:

doc. dr. sc. Suzana Coha

Student:

Tihana Gredelj

Sadržaj

1. Uvod	3
2. O karakterizaciji ženskih likova	4
2.1. Tipologija ženskih likova kroz povijest književnosti	5
2.2. <i>Femme fatale</i>	6
3. Filozofske koncepcije ženskih identiteta	9
3.1. Inferiornost žene naspram muškarca	9
3.2. Žena – najopasnija igračka	10
3.3. Dihotomija majka / bludnica	12
3.4. Žena kao minus-muškarac	14
4. Iz feminističke perspektive	15
4.1. Androgini um	15
4.2. <i>Ženom se ne rađa. Ženom se postaje.</i>	16
4.3. Ženski identiteti i „muško pismo“	18
5. Konstrukcija ženskog identiteta u odabranim Krležinim dramama	19
5.1. Eva – sredstvo erosa	20
5.2. Charlotta Castelli-Glembay: <i>femme fatale</i> , nietzscheanska <i>žena-mačka</i> , fetiš	22
5.3. Angelika – otmjena samaritanka	27
5.4. Laura – tragičan lik	29
5.5. Madeleine Petrovna - intrigantkinja	32
5.6. Melita – <i>histerična maska</i>	34
5.7. Klara – pasivnost i prilagodba	36
6. „Antropologija ljubavnog odnosa“	39
6.1. Dehumanizacija erosa	39
6.2. Nimfomanija	43
6.3. Tragika ljubavi	48
6.4. Ljubav kao lakrdija	54
7. Zaključak	60
8. Popis literature	62
Sažetak	64

1. Uvod

Problematika muško-ženskih odnosa u cjelini, a posebno interes za žene, različite koncepcije ženskih likova, položaj žene u društvu i njezine predodžbe od samih početaka neiscrpna su tema u književnosti. Ako je vjerovati starim Grcima, umjetnost i jest produkt ženskosti – devet muza nadahnjivalo je muško pero, slikare, glazbenike, pjesnike i stvaralo najljepša umjetnička djela, stoga ni ne čudi činjenica da je „ljepši spol“ oduvijek služio kao vrelo nepresušne inspiracije brojnim piscima te da ženski lik u literarnom djelu, bilo kao glavni akter radnje ili pasivni promatrač, iznova privlači pozornost za detaljnije proučavanje i analizu. Različita književnopovijesna razdoblja donose raznovrsne tipološke obrasce ženskih likova, čiji kratak pregled slijedi u idućem poglavlju. U fokusu ovoga diplomskog rada jesu upravo koncepcije žene i to u dramskom stvaralaštvu eminentnog književnika hrvatske moderne književnosti, Miroslava Krleže, kojem tematika muško-ženskih odnosa čini veći dio književnog opusa. Za analizu je odabrano sedam ženskih junakinja iz četiriju drama; prva je Eva iz *Adama i Eve*, drame koja pripada prvome dramskom ciklusu *Legende*, dok su preostale kreirane u najpoznatijoj trilogiji piščeva dramskog opusa *Glembajevi*: barunica Charlotta Glembay-Castelli i sestra dominikanka Angelika iz *Gospode Glembajevih*, Laura Lenbachova i Madeleine Petrovna iz *Agonije* te Melita plemenita Szlougan-Szlouganovechka i Klara iz *Lede*. Kao inspiracija i model u oblikovanju ovog diplomskog rada poslužili su mi kolegiji odslušani na Diplomskom studiju kroatistike Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: *Koncepcije žene u starijoj hrvatskoj književnosti*, čiji je nositelj kolegija bila profesorica Dunja Fališevac te *Dramsko stvaralaštvo Miroslava Krleže* profesora Krešimira Nemeca, a posebno doktorska disertacija Nives Triva, obranjena 2012. godine pod mentorstvom profesorice Julijane Matanović, *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: od Charlotte Castelli do Ane Borongay*. Kao polazište analizi, oslanjajući se na navedenu disertaciju, uzete su filozofske koncepcije A. Schopenhauera, O. Weininger, F. Nietzschea i S. Freuda, koji su Krleži bili uzori u oblikovanju nekih od navedenih ženskih likova, a njihovim konceptima suprotstavljena je feministička predodžba žene, koja također može poslužiti kao poticajna za njihovu analizu. Nakon prikaza (anti)feminističkih poimanja ženske prirode, slijede pojedinačne analize spomenutih junakinja argumentirane navodima iz pripadajućih djela te prikazi koncepata po kojima su one oblikovane u sklopu antologije ljubavnih odnosa i, zaključno, komparacija svih ženskih likova s njihovim osobitostima.

2. O karakterizaciji ženskih likova

Raspravljanje o muškim i ženskim osobinama, rodnoj ideologiji i razlici među spolovima, zanimljiva je tema koja je svoje mjesto dobila kako u psihologiji, filozofiji, psihoanalizi, tako i u književnosti. Analiza muških i ženskih karaktera u književnosti dovodi do određenih zaključaka o načinima reprezentacije „muške i ženske prirode“ te o mogućnostima usporedbe tih reprezentacija s postojećim studijama ljudske naravi. Pritom, prema sudu M. Solara, „[b]rojni su karakteri obrađeni sa suptilnim smislom za sve ljudske osobitosti, pa tako i one koje pripadaju podjeli ljudske vrste na spolove. (...) S obzirom na društvenu stvarnost, kao pozadinu književnosti pojedinih epoha, mogu se zapaziti i znatne razlike u velikim književnim epohama. U suvremenoj književnosti tako se može utvrditi tendencija prema nivelaciji spolova“ (Solar, 1976: 149). U vezi s time, posebna se pozornost pridaje karakterizaciji ženskih likova u suprotnosti prema nivelaciji spolova. Budući da književna djela možemo promatrati kao svojevrsna svjedočanstva o društvenom životu pojedinog razdoblja, iz njih se mogu iščitati i signali ženske emancipacije, te komentari ženskoga društvenoga položaja i uloge. U svakoj epohi postoje određene tendencije oblikovanja pojedinih karaktera, što potvrđuje da „modaliteti karakterizacije ženskih likova nisu zasnovani ni na kakvim biološkim temeljima, niti da se mogu razumjeti iz neke znanstvene analize ljudske vrste, nego da su zasnovani na najdubljim promjenama povijesnih ljudskih odnosa, odnosno u kulturnim procesima, koji se opet mogu razumjeti jedino na temelju razumijevanja epohalnih povijesnih zbivanja“ (ibid.: 162). Primarna kulturno konstruirana razlika između ženskih i muških karaktera pretpostavljena je na shemi pasivizma i osjećajnosti s jedne, te aktivizma i racionalizma s druge strane, stoga su ženski likovi najčešće psihološki okarakterizirani jer je akcenat na njihovim mislima i osjećajima: „Opozicija između karaktera tako je nužna u dvostrukom smislu: s jedne strane, ona omogućuje razvoj radnje preko sukoba različitih i suprotstavljenih aktera, dok, s druge strane, ona omogućuje maksimalnu izražajnost karakternih osobina, takvih osobina koje sustav suprotnosti čini najlakše uočljivim“ (ibid.: 153).

2.1. Tipologija ženskih likova kroz povijest književnosti

Lik žene u hrvatskoj, kako i u svjetskoj književnosti, star je zacijelo kao i sama književnost. Problematiziranje ženskih likova može se promatrati s kulturno-povijesnoga i sociološkoga stajališta, a oblikovanje i shvaćanje ženske naravi u različitim razdobljima hrvatske književnosti donosi i različite odgovore o refleksima tih shvaćanja na književnost. Još od srednjovjekovne hrvatske književnosti pratimo različite koncepcije žena u književnim djelima lirike, epike i drame: žene svetice i grješnice, žene mučenice i djevice, pokorne žene, od glorificirane žene, anđeoskog bića do demonske žene koja je oličenje svega zla. Ženski su likovi u djelima bili nositelji različitih funkcija; od pasivnih, sporednih likova bez prava glasa sa stereotipnim antropološkim obilježjima njihovog profila do onih važnih u razvoju radnje, s izraženim mislima i osjećajima. Dok su neki autori u svojim djelima posezali za adoracijom žene, drugi su pisali djela mizogine tematike. Može se zaključiti kako je kroz različite epohe ženski lik prošao najrazličitije koncepcije – pozitivne i negativne. D. Prohaska je u svojoj knjižici *Ženska lica u hrvatskoj književnosti* (1916) na temelju vlastitih studija iz povijesti hrvatske književnosti prikazao pet ženskih tipova, portreta koji jasno pokazuju raznolikost koncepcija na osnovi određenih modaliteta i ideala pojedinih razdoblja kojima je markirana naša kultura: počevši od Judite i Suzane Čiste, preko barokne gospoje, romantičke duše i realističke žene do moderne žene čiji model naši pisci, kako drži Prohaska, nalaze u zapadnoj dekadenciji. Po njemu, moderna žena profilirana je kao sinteza svih dotadašnjih koncepcija: „U modernoj ženi i modernom životu dominira velegradski ritam, atavizam velegrada. Modernu je ženu majstorskim kistom proslavio francuski slikar Felicien Rops. Ona mu stoji iznad svake lokalizacije, tj. nije vezana tek uz jednu kulturu, stoji mu iznad svih vremena i epoha, ona je prototip žene, Hekata, Medeja, velika apokaliptička grješnica, zločinka; i opet žena, koja nekad bijaše vestalinka i svećenica, i opet žena, koja je najintimniji partner sotoni, žena, koja je rodila Otkupitelja, da spasi čovječanstvo i ona je ista žena, koja je čovječanstvo povukla u blato, trulež i gnjusobu. Žena je demonska inkarnacija ovoga svijeta (Prohaska, 1916: 38).

Slično kao što Weininger dijeli ženski rod na dva međusobno suprotstavljena tipa, žene majke i žene bludnice, tako i Prohaska uočava dva tipa žena u modernoj književnosti: „jedna nad-žena, Androgyne, bizarna, perverzna, uokvirena u artistski i kulturni ambijent, a druga, žena šume, prirode, s potrebom da bude majka, da se pokori crnoj sili svojega ženstva, seoska junica i šumska medvjedica, rasna i zdrava“, koje stoje u opoziciji kao umjetnost i priroda (ibid.: 46). Na Prohasकिनom tragu ženske tipove razlučuje i B. Petrač. On uočava kako

su od samih početaka književna djela prožeta likom majke i tematikom majčinstva te likom Majke Božje, Djevice Marije i Bogorodice, kao neiscrpnim ženskim konceptima. Potkraj 15. i u 16. stoljeću iznjedrio se tip idealne žene, gospoje, najčešće u lirici, preko koje pjesnik ostvaruje tip junačke žene, dominantan u epskom i dramskom pjesništvu, jake i uzorne ženske figure koja se žrtvuje za nacionalno opće dobro. Hrvatska barokna književnost oblikuje tri osnovna tipa žene, nedostižne gospoje magičnih osobina, žene grješnice koja predstavlja opasnost i žene pokajnice koja nastoji okajati svoj grijeh kako bi opet zadobila Božju milost (usp. Petrač, 1991: 349-352).

Analizom književnih djela može se razabrati „kako se o ženi govorilo, kako se problematiziralo žensko pitanje, kako se uopće postavljao problem žene, njezina dostojanstva, uloge i poziva žene u našoj literaturi, kako su ga naši pisci u različitim razdobljima iznosili i uobličavali“ (Petrač, 1991: 348). Sve do sredine 19. stoljeća trajala je ideja o ženi kao muškarčevoj predodžbi, dok se s pojavom realističkog romana razvija pristup ženi kao samosvojnom individualitetu: „U hrvatskoj književnosti XIX. i XX. stoljeća otkrivaju se obrisi novih ideja o ženi i ženskoj prirodi: žena se postupno pojavljuje kao samosvojna individualnost: ženski lik postaje prema nakanama svakog pojedinog pisca, odnosno prema njegovu shvaćanju funkcije književnosti donosi sa sobom dva tipa ženskih likova, dva međusobno sučeljena i inkompatibilna tipa“, a to su tip žene majke i fatalne žene (ibid., 352). S obzirom na to da nijedan od analiziranih Krležinih ženskih likova nije portretiran kao žena-majka, dakle, nema naglašenu majčinsku ulogu, više ću pažnje posvetiti tipu, ulozi i oblikovanju lika fatalne žene.

2.2. *Femme fatale*

U domeni analitičke psihologije Carla Junga opisana su dva antropomorfna arhetipa nesvjesnog uma, anima i animus, od kojih ću skrenuti pozornost na animu jer je ona zanimljiva za navedeni pojam u podnaslovu. Anima je oličenje svih ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi, često prikazana u liku čarobnice i svećenice upravo zato što se za žene smatralo da su one te koje mogu biti povezane s „mračnim silama“ i „svjetskim duhom“, tj. s nesvjesnim. Jung je uočio četiri stupnja u razvoju anime, koji podsjećaju na prethodno navedene tipove ženskih likova u književnosti: „Prvi je stupanj najbolje simboliziran likom Eve, koji predstavlja čisto nagonске i biološke odnose. Drugi se može vidjeti u Faustovoj Heleni: ona oličuje romantičnu i estetsku razinu koju, međutim, ipak obilježuju seksualni

elementi. Treći predstavlja, na primjer, Djevica Marija – lik koji uzdiže ljubav (eros) do visina duhovne odanosti. Četvrti tip simbolizira *Sapientia*, mudrost što natkriljuje čak i ono najsvetije i najčišće“ (Franz, 1987: 185).

Francuzi su nazivom *femme fatale* označavali mračna raspoloženja anime koja se očituju u nesigurnosti, razdražljivosti, bezizglednosti, pesimizmu te mogu navesti čovjeka i na samoubojstvo, stoga je danas to općepoznati naziv za „opasnu ženu“ čiji odnosi s muškarcima jasno predočuju prirodu negativne anime. *Femme fatale* u repertoaru književnih likova i tipova svakako zauzima jedno od središnjih mjesta novije hrvatske književnosti, a uz to takvi ženski likovi pobuđuju veliko zanimanje čitateljske publike. Bez obzira na klišeiziranost, ovaj je lik semantički polivalentan i polifunkcionalan. Demonske su zavodnice „najživlji i literarno najuvjerljiviji ženski likovi hrvatske književnosti; koketne, zamamne, agresivne, dijabolične – iz njih zrači nešto prijeteće“ (Nemec, 1995: 58). Za razliku od romantizma, u kojem *femme fatale* dobiva svoj definiran oblik i umjetničku dimenziju, u književnosti 20. stoljeća fatalna žena gubi elemente nadrealnog, ali zadržava karakteristike deformirane ljudskosti i ostaje ogledalo muških seksualnih fantazija: „U tom motivu se ne ogledaju samo moralni imperativi vremena, njime se ne dovodi u pitanje samo kodeks društvenog ponašanja: fatalna žena simbolizira podsvjesne sile čitavih epoha, metafiziku spolova, destruktivnu erotsku prirodu. Ona je zapravo platno na kojem se projiciraju sve one predodžbe, misli, snovi i fantazije koje su u društvu zabranjene, potisnute, kontrolirane, tabuizirane“ (ibid., 74).

K. Nemec, proučavajući likove fatalnih žena u hrvatskom romanu 19. stoljeća, navodi sljedeće stalne osobine koje pripadaju koncepciji ovoga lika. Sve su fatalne žene odreda čarobno lijepe, tajanstvene, pune neke kobne privlačnosti u kojoj je sadržana ujedno i opasnost, prijetnja, agresivnost. Uz lik fatalne žene vezuju se i neka duhovna svojstva koja upotpunjuju njezin prikaz „jezovito fascinantnog objekta“. Tako su sve fatalne žene veoma inteligentne, proračunate, duhovite, superiorne. One dominiraju okolinom, samosvjesne su i vladaju svakom situacijom. Prirodno je mjesto njihova djelovanja svijet visokog društva, salon, zabave. U lik fatalne žene upisane su, osim toga, i muške erotske fantazije, stoga su one u pravilu razvratne, nemoralne, pohotne. Sve ono što je prelazilo granice „normalnog“, „konvencionalnog“, „društveno verificiranog“ projicirano je u područje iracionalnog, destruktivnog, demonskog, a u tim sferama fatalnoj ženi pripada istaknuto mjesto. Nadalje, uobičajeno je da se fatalnoj ženi pripisuju oznake demonizma, dijaboličnosti, vampirizma ili da se uz nju vežu metaforičke asocijacije sa zmijama, divljim zvijerima, nemanima, vješticama, jer je još tradicija nametnula karakterizaciji tog lika neka iracionalna svojstva (usp. ibid.: 62-63)

Koliko god, međutim, lik fatalne žene imao negativne konotacije naglašavajući nešto destruktivno, nekonvencionalno, zlo, ipak, opisi i postupci fatalnih žena prožeti su određenom fascinacijom tim likom. Stoga nije ni čudo da je i sam Krleža bio fasciniran tim likom pa je u svojim romanima i dramama stvarao upravo demonske zavodnice, a to će se vidjeti dalje u ovome radu na primjeru barunice Castelli-Glembay, koja ima tipične osobine *femme fatale* jer svojom ljepotom i zavodničkim umijećem izaziva nesavladivu strast i žudnju kod muškaraca dovodeći ih u kompromitirajuće situacije. N. Triva je, baveći se koncepcijom žene u Krležinoj prozi, istaknula nekoliko fatalnih Krležinih junakinja, smatrajući da u Krleže nema važnijeg ženskog lika koji barem po nekim elementima ne pripada tipu *femme fatale* te tako već spomenutoj Charlotti pridružuje još i Melaniju, Bobočku, Reginu, Jadvigu i druge.

Osim što u oblikovanju svojih ženskih likova uzima model fatalnih žena, Krleža se uvelike oslanja i na reprezentacije usporedive s konceptima žena poznatih filozofa, doduše, antifeministički nastrojenih, no kod pojedinih likova uočavaju se paralele s nekima od feminističkih predodžbi, o čemu će biti riječi u sljedećim poglavljima.

3. Filozofske koncepcije ženskih identiteta

Krležini ženski likovi uvelike su koncipirani oslanjanjem na filozofeme o ženama Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschea i Otta Weininger, što ćemo i uočiti u dramama. Svi navedeni filozofi u svom razotkrivanju razlika između spolova gledaju na ženu kao na manje vrijedan spol, za što je uvelike zaslužan neravnopravan položaj žene u društvu tijekom duge povijesti ljudskog roda. Takav društveni položaj odredio je ženu kao spol koji nema moć ni novac, spol koji je isključen iz zanimanja s visokim statusom i podređen muškarčevom autoritetu, bez značaja u kulturi: „Sve binarne opreke što ih poznaje zapadna civilizacija, opreke na kojima je ta civilizacija nastala i na kojima se razvijala, dobile su u modernoj kulturi žestoka spolna obilježja. Muškarci su zauzeli poziciju kulture, duha, općega, logosa, nužnosti, transcendencije, označenog i smisla. Žene su potpale u drugi niz manje vrijednih članova opreka, tamo gdje se nalaze priroda, tijelo, pojedinačno, osjećajnost, imanencija, označitelj i predmet“ (Oraić Tolić, 2001). Slijedeći primjer N. Triva, istaknula sam neke od najupečatljivijih citata te navela najvažnije misli i predodžbe o ženama svakog od filozofa.

3.1. Inferiornost žene naspram muškarca

„Taj rod niska uzrasta, uskih pleća, širokih kukova i kratkih nogu nazvati lijepim, mogao je samo seksualnim nagonom zaslijepljeni muški intelektat: u tom nagonu naime leži sva njegova ljepota“ (Schopenhauer, 1922: 7). Ovom efektnom deskripcijom ženskog roda započet ću s prvom filozofskom koncepcijom: njemačkog filozofa Arthura Schopenhauera. Schopenhauer je spolno-rodnu problematiku držao sastavnim dijelom svoje opće filozofske koncepcije, a svoje kontroverzne stavove o ženskom iznio je u eseju *O ženama*, koji je sastavni dio njegove zbirke fragmenata i eseja *Parerga und Paralipomena* objavljene 1851. godine. (usp. Triva, 2012: 13) Ženska egzistencija po njemu svodi se na brigu o djeci i razveseljavanju muškaraca te ljubavnom osvajanju, bez drugih ozbiljnih, konkretnih poslova; ona je po njegovom viđenju drugi spol i biće subordinirano muškarcu: „Žena je u svakom smislu zaostali, *drugi spol* te je ne treba prekomjerno štovati niti obožavati, kao što to *bljutavo* čini *starofrancuska galanterija*, čime žene postaju arogantne i bezobzirne. Tome *broju 2 ljudskoga roda* trebalo bi odrediti prirodni položaj kao položaj subordiniran muškarcu. Takozvana *europska dama* ne treba postojati: potrebna je domaćica, odgojena za kućanstvo i podložnost muškarcu“ (Triva, 2012: 14).

Priroda je, kaže Schopenhauer, obdarila mlade djevojke ljepotom i dražesti, i to onoliko vremena koliko joj je potrebno, obično sva ta ljepota nestaje nakon prvog, eventualno drugog poroda, budući da im je to jedina svrha egzistencije, a „svojim jedinim ozbiljnim zvanjem smatraju ljubav, ljubavna osvajanja i što je s tim u vezi“ (Schopenhauer, 1922: 3). Ljubav svakako ima važnost u ljudskom životu, no sreća kojoj svi ljudi teže, u ljubavi je neostvariva, smatra filozof: „Brak je baza građanskog društva, i ima da provodi žalostan život“ (ibid.: 10).

Schopenhauer je ljubav shvaćao kao biološki neizbježnu pojavu, kao ključ produženja vrste; dakle, cilj svih ljubavnih veza jest dijete. Između ostalog, bio je pobornik poligamije kazavši kako bi muškarac trebao imati više žena, naravno sebi podređenih, pogotovo ako mu je jedna oboljela ili je neplodna ili je postala prestara za njega. Ovaj zanimljiv svjetonazor naveo me da postavim protupitanje: a zašto ne bi isto tako žena mogla imati više muževa pored svog jednog *prestarog, oboljelog ili impotentnog*? Patrijarhalna tisućljetna kultura donijela je svoje. Prema N. Triva, „Krlježa u svom koncipiranju ženskog lika slijedi većinu Schopenhauerovih stavova o ženama, a posebno uočavamo intelektualnu minornost većine likova, ukrašavanje, kićenje, usmjerenost na udaju koja će im osigurati udobnost i lagodan život, teški i *mutni* bračni život te isprazan, *diletantski* govor žene o umjetnosti. (Triva, 2012: 15). Zaključno, Schopenhauer u svom eseju navodi: „Da je žena, po svojoj prirodi, određena, da se pokorava, razabire se iz toga, što se svaka, koja dođe u položaj potpune nezavisnosti, koji je za nju neprirodan, priljubi doskora uz kakvoga čovjeka, da s njom upravlja i gospodari; jer joj je gospodar potreban. Ako je mlada, onda je to ljubavnik, ako je stara, onda je ispovjednik“ (Schopenhauer, 1922: 13)

3.2. Žena – najopasnija igračka

Neka se muškarac boji žene koja ljubi: ona će tada podnijeti svaku žrtvu i svaka joj je druga stvar bezvrijedna.

Neka se muškarac boji žene koja mrzi: jer muškarac je u dnu svoje duše samo ljutit, a žena je tu zla. (Nietzsche, 1962: 64)

Crna odjeća i šutnja svaku ženu oblače – pristojno. (Nietzsche, 2002: 186)

Pod Schopenhauerovim utjecajem našao se i Friedrich Nietzsche, također prikazujući ženu kao inferioran spol, kojeg odlikuju brojne manjkavosti karaktera. N. Triva ističe višestruke razloge zbog kojih se žene, prema Nietzscheu, mogu stidjeti: „u ženi je skriveno mnogo pedantnog, površnog, učiteljskog, sitničavog, neobuzdanog i neskromnog“ (Triva, 2012: 16-17). Žene se zbog svoje površnosti i plitkosti moraju pokoriti muškarcima i biti

njihovo vlasništvo, one su za njih igračka, ističe Nietzsche u svome djelu *Tako je govorio Zaratustra*: „Pravi muškarac želi dvoje: opasnost i igru. Zato želi ženu kao najopasniju igračku“ (Nietzsche, 1962: 64). Razlog tome je upravo taj što su muškarci djetinjastiji od žena pa se žele igrati i pronalaze zadovoljstvo u igri, a na ženi je da pronađe dijete u njemu, kaže Nietzsche. Osvrnemo li se na uvodni citat, moglo bi se reći da, bez obzira na svu podčinjenost u društvu, žene su po svojoj emocionalnoj inteligenciji ipak superiornije od muškaraca jer koliko su sposobne pružiti bezuvjetnu ljubav, toliko mogu biti osvetoljubive i okrutne; u njima leži spremnost da daju najbolje od sebe, ali i ono najgore, dok muškarci nisu takve prirode. Kontrastna osobina koju Nietzsche ističe je i muškarčeva sebičnost nasuprot ženinog altruizma: „Sreća muškarca glasi: ja hoću. Sreća žene glasi: on hoće“ (ibid., 65).

Da je ženina društvena uloga manje vrijedna od muškarčeve jer je žena i fizički i intelektualno manje kompetentna od muškarca govori i sljedeći citat iz *Zaratustre*: „Muškarac treba da bude odgajan za rat, a žena za odmor ratniku: sve ostalo je glupost“ (ibid.: 64). Dakle, žena je tu da bude kućanica koja brine o svom muškarcu i ugađa mu u svemu, a uz to njezin smisao života je rađanje i odgajanje djece: „Sve je na ženi zagonetka, i sve na ženi ima jedno rješenje: ono se zove trudnoća. Muškarac je za ženu sredstvo: cilj je uvijek dijete“ (ibid., 64).

Krleža primjenjuje neke od njegovih stavova u oblikovanju ženskih likova, osim posljednje teze da je rješenje ženine zagonetke trudnoća, jer Krležine žene, načelno, nisu majke. Svoje stavove o ženama Nietzsche nastavlja tumačiti u *predigri filozofiji budućnosti* smatrajući kako bi najgori napredak za opće „poružnjenje“ Europe bio ženi dati emancipaciju, jer, prema njegovom mišljenju, žene su sitničave, neobuzdane, površne, neskromne, pedantne i ne mogu se baviti znanošću, krasi ih jedino umijeće ljupkosti, igre i rastjerivanja briga (usp. Nietzsche, 2002: 183): „Muškarci su se dosad spram žena ophodili kao spram ptica koje su s nekakve visine zabludjele dolje k njima: kao spram nečega finijeg, ranjivijeg, divljijeg, čudnovatijeg, slađeg, duševnijeg – ali kao spram nečega što se mora zaključati da ne bi odatle odletjelo“ (ibid.: 187).

Nietzsche zaključuje kako svaki muškarac ženu mora shvatiti kao svoje vlasništvo, „kao nešto što je predodređeno za podložnost i u njoj postaje savršeno“ (ibid.: 187). Žena se štiti, zbrinjava i održava poput nježne kućne životinje, a grabežljivost, gipkost, naivnost u egoizmu, tigrovska kandža, neodgojivost i unutrašnja divljina ženu čine opasnom i lijepom *mačkom*. Upravo ta ženska *priroda* ulijeva uvažavanje, ali i strah, te su s tim osjećajima muškarci dosad stajali pred ženom. Filozof se osvrće i na dijalektiku spolova smatrajući da se osnovna razlikovna obilježja spolova ne mogu uravnotežiti, stoga će uvijek dolaziti do

nesporazuma i nerazumijevanja između muškarca i žene: „Isti afekti u muškarca i žene ipak su različiti u tempu. Zbog toga se muškarac i žena ne prestaju pogrešno shvaćati“ (ibid.: 91). Ili: „Spolovi se varaju jedan o drugome. To znači da u osnovi poštuju i vole samo sami sebe (ili svoj vlastiti ideal, da bi se dopadljivije izrazilo). Tako muškarac hoće ženu mirno – no baš je žena *bitno* nemirna, poput mačke, ma kako se dobro uvježbala za privid mira“ (ibid.: 100). Ljubav je temelj iz kojeg Nietzsche gradi svoju filozofiju budućnosti, smatrajući kako se ona nalazi *s onu stranu dobra i zla*, jer sve što je učinjeno iz ljubavi na razmeđu je tih dviju suprotnih strana, a svima je dobro poznato kako je između ljubavi i mržnje tanka granica.

Ne čudi činjenica da se u Krležinim ženskim likovima očituju neke predodžbe Nietzschea i Schopenhauera jer je sam pisac iznimno cijenio njihov rad te su mu bili omiljeni autori u mladosti, a jednom prilikom kazao je da je od Schopenhauera do Nietzschea naučio misliti kako misli danas: „Schopenhauera počeo sam čitati na početku sasvim mutno. Zavolio sam s vremenom njegov smioni način, toliko prodoran, te me je sasvim pomeo i onda kad i nisam mogao da pratim njegove namjere ili misli (...) Schopenhauer je bio uzorom Nietzscheu, koji ga je imitirao s mnogo manje savršenstva“ (Matvejević, 1971: 74-75).

3.3. Dihotomija majka / bludnica

„Nema muškaraca koji mnogo razmišljaju o ženi, a ipak je visoko cijene, među njima ima samo onih koji ženu preziru i takvih koji o njoj nisu nikad duže i dublje mislili“ (Weininger, 2008: 303), još je jedan mizogini stav, ovaj put od austrijskog filozofa, radikalnog antifeminista, Otta Weininger. Weininger je najveći ženomrzac među navedenim filozofima prepun kontroverznih ideja i predodžbi o ženama, koje vjerojatno proizlaze iz njegovog odnosa s vlastitom majkom, ogorčenosti vlastitim neuspjesima kod žena, a možda i homoseksualnosti. Marksist Ernst Bloch izjavio je da je Weininger bio inspiriran najsnažnijom mizoginijom u povijesti. U svojem djelu *Spol i karakter* Weininger govori o fundamentalnom odnosu spola i karaktera, ističući da je svako ljudsko biće kombinacija muških i ženskih elemenata. Već u samom naslovu ženu određuje kroz spol, a muškarca kroz karakter. Muškarca je promatrao kao pozitivnog, produktivnog, logičnog, konceptualnog, etičnog, kao duhovnu silu sposobnu da postane genije, dok je žena sagledana kao negativna, amoralna, nesposobna za bilo kakve vrline – biće bez duše, ona nema Ja ni individualnost ni ličnost ni slobodu ni karakter ni volju; ona je *ništa*.

Temeljna Weiningerova teza iznesena u knjizi *Spol i karakter* zasnovana je na tvrdnji o nadmoći muškarčeve duhovnosti nad inferiornošću žene koja je shvaćena isključivo kao seksualno biće (usp. Triva, 2012: 18), pri čemu filozof analizira dvije kontrastne pozicije, a to su majčinstvo i prostitucija. Distinkcija ženskog roda ovdje je provedena kroz suprotstavljanje dvaju osnovnih tipova žena: *žene majke* i *žene bludnice*. Kao što je i predispozicija za majčinstvo urođena ženama, tako je i sklonost bludničenju, smatra Weininger. Bludnicu uspoređuje s velikim vojskovođama, Aleksandrom Velikim i Napoleonom, jer su im zajedničke volja za moći, sebičnost, nesposobnost za svaku ljubav i naklonost, uzdizanje vlastitog ega i, na kraju, pobjednički pohod kroz muški rod: „Premda muškarac, prema Weiningeru, unaprijed doživljava prostituciju kao nešto tamno, noćno, jezivo i tajanstveno, on žudi upravo za ovakvom ženom (nikad za ženom majkom) i samo nju doživljava kao ljubavnu čarobnicu“ (Triva, 2012: 20).

Bitna razlika između *žene majke* i *žene bludnice* je u njihovu odnosu prema snošaju, pri čemu „za majku snošaj predstavlja sredstvo za ostvarenje cilja; bludnica ima prema njemu poseban odnos: *njoj je snošaj sam po sebi svrha*“ (Weininger, 2008: 293), iz čega se ponovno vidi Weiningerovo shvaćanje ženskog bića kao potpuno seksualnog. Posebno je zanimljiva Weiningerova teza da žena ne može voljeti. Iako će mnogi reći kako je upravo ženski rod onaj emotivniji, nježniji, koji se ne srami ni ne boji pokazati sve svoje osjećaje, u Weiningerovoj predodžbi žena nema emotivnu stranu, kao ni ništa drugo pozitivno. Ni majka, kao ni bludnica, nije u stanju istinski voljeti. Majci je potreban muškarac ne radi njega, već radi produženja vrste, a bludnici samo zbog snošaja. Mjesta za ljubav ovdje nema. Kada muškarac voli ženu, on u njoj voli svoj ideal, jer se žena kao takva ne može voljeti, smatra Weininger. Motivi ulaska u bračnu zajednicu također se razlikuju u muškaraca i žena, zato što muškarci imaju svoju ličnost i dostojanstvo: „Žena teži da pribavi sebi što više vrijednosti, birajući onog muškarca koji joj može dati najviše vrijednosti. Muškarca na brak navode sasvim drugi motivi. On ga prvobitno zamišlja kao vrhunac, kao ostvarenje idealne ljubavi, kao neko ispunjenje, iako je uvijek sumnjivo da li ona ikada može toliko pružiti“ (ibid.: 281).

Krležini literarni brakovi svi su odreda nesretni, a preljuba, naravno, ne nedostaje. Moglo bi se reći da su sve njegove velike ljubavi, preljubničke ljubavi. (usp. Triva, 2012: 21) Weininger i za to krivi ženu. Razlog leži u tome što žene stupaju u brak iz socijalnih i materijalnih razloga, prožete su taštinom i potrebom da muškarci žude za njom, svoju vrijednost određuju prema drugim stvarima (novcu, imanju, raskoši, obožavatelju, mužu) jer nemaju *vlastite vrijednosti*, bestidne su i bezdušne; za njih prava, iskrena ljubav ne postoji, stoga su jedino one „zaslužne“ za brakolomstva i preljube: „Za ženu, međutim, brakolomstvo

je samo pikantna igra u kojoj ne sudjeluje misao moralnosti nego samo motiv sigurnosti i dobrog glasa. Nema žene koja u mislima nije nikad prevarila muža, ali to nijedna sebi nikada nije spočitnula. (...) Motiv vjernosti ugovoru može se naći samo kod muškarca. Žena nema razumijevanja za jačinu obaveze prema danoj riječi“ (ibid.: 282).

Krležine žene jesu uglavnom portretirane kao preljubnice i svog bračnog druga birale su prvenstveno radi materijalne egzistencije, no muškarci nisu puno bolji od njih, kao što Weininger tvrdi, već posve suprotno, prijevare i laži nisu im strane, tako da se Weiningerovi stavovi o „savršenosti“ muškarca ne očituju u Krležinim dramama koje su predmet ovog diplomskog rada.

3.4. Žena kao minus-muškarac

Filozofske koncepcije ženskih identiteta zaokružiti ću teorijom o ženskoj prirodi utemeljitelja psihoanalize, Sigmunda Freuda. Freud u svome eseju *Ženskost*, gdje opisuje ženu s obzirom na seksualnu funkciju koja određuje njezinu prirodu, smatra kako se pretpostavljanje pasivnog ponašanja i pasivnih ciljeva u žene proteže i kroz njezin svakodnevni život upravo zbog njenog udjela u seksualnoj funkciji, a uz to i sam socijalni poredak gura ženu u pasivan položaj. On ženskosti pripisuje veću mjeru narcizma, a „to utječe i na izbor objekta žena, tako da je za ženu potrebnije da bude voljena nego da voli“ (Freud, 1984: 233). S ovim argumentom slaže se i Weininger, koji smatra da žena ne može voljeti, dok pasivnost žene može biti uzrokom njezine subordiniranosti muškarcu. Prema lacanovskom tumačenju Freuda, žene zavide muškarcima na penisu. Freud je ženu shvatio kao biće koje nema falus, dakle kao minus-muškarac.

U svim proučenim filozofskim koncepcijama ženskog uočljivo je tumačenje ženskosti iz muške vizure. Filozofija je ženu ironizirala, naročito kao paradoksnu i ograničenu emanaciju čovječjeg duha, stoga su ogorčene feministice iznijele svoju perspektivu i iznijele vlastite koncepcije ženskog bića. N. Triva u svojoj disertaciji suprotstavlja muškim viđenjima i razmišljanjima o ženi žensku perspektivu, stoga sam, na tome tragu, izdvojila tri eminentne feminističke teoretičarke u sljedećem poglavlju.

4. Iz feminističke perspektive

Osnovno obilježje feminističke teorije jest da ima emancipacijsko usmjerenje i da reagira na neravnotežu koju je donijelo višestoljetno muško prevladavanje: „U feminističkoj kritici, ženskim studijima i ženskim istraživanjima razotkrivena je duboka spolna asimetrija: dominacija muških perspektiva i isključenje ženskih subjekata iz kulture. Većina autora i likova u književnosti bili su muškarci, a ako bi se pojavile žene i ženski likovi, bile bi u funkciji muškarca ili završavale tragično“ (Oraić Tolić, 2001).

Moderni je feminizam započeo u 18. st. utemeljiteljskim dijelom autorice Mary Wollstonecraft, koja je napisala tekst *Opravljanje ženskih prava* (1792) kritizirajući stereotipe o ženama kao emocionalnim i instinktivnim bićima, smatrajući da žene moraju imati ista prava kao muškarci. Problem ženine podređenosti muškarcu leži upravo u nedostatku obrazovanja. Još od prvih početaka pismenosti znamo da su za obrazovanje uvijek bili zaslužni muškarci, njih se učilo čitati, pisati, obavljati raznorazne poslove bitne za društvenu zajednicu, oni su bili nositelji društvenih funkcija, dok je jedini ženin zadatak bio brinuti o muškarcu i djeci. Jedino mjesto na kojem su žene mogle steći nekakav stupanj obrazovanja bili su samostani. Stoga ni ne čudi činjenica da su muškarci bili superiorniji u odnosu na ženu s mnogo većim pravima u društvu te da su brojni eminentni književnici bili upravo muškarci koji su, između ostalog, pisali i o ženi, ali iz svoje, muške perspektive.

4.1. Androgini um

Prvi val feminizma u prvoj polovici 19. stoljeća isticao je da žene imaju pravo na društvenu jednakost prozivajući patrijarhalnu kulturu zbog podčinjenosti žena. U književnosti modernizma značajna je bila Virginia Woolf, koja je kritizirala prikaze žena u djelima muških autora i zagovarala ideju slobodnog ženskog identiteta koji neće biti podvrgnut tradicionalnoj podčinjavajućoj ulozi zrcalnog odraza muškom identitetu. Istaknula je kako su žene u *muškoj književnosti* ocrtane kao bića vrhunskog značenja, bilo one hrabre i zle, sjajne i prljave, beskrajno lijepe i nevjerojatno ružne, dok su u stvarnosti, nažalost, potpuno beznačajne (usp. Woolf, 2003: 47). U svojevrsnom manifestu moderne feminističke svijesti, *Vlastitoj sobi*, Woolf se bavila pitanjem odnosa među spolovima tvrdeći da je sama ideja spola ideološki strukturirana. Woolf je vjerovala da žene trebaju posjedovati inteligenciju i neovisnost, što je i sama tražila u svom životu i pisanju: nakon što nauči čitati, postoji samo

jedna stvar u koju je možete naučiti da vjeruje, a to je u samu sebe. Da bi se žena mogla baviti pisanjem, neophodna joj je materijalna neovisnost i mir, tj. vlastita soba i vrijeme koje može posvetiti sebi i svom radu. U psihološkom pogledu potrebno je jedinstvo ženskog i muškog uma koje ona, na Coleridgeovom tragu, naziva androgini umom. *Vlastita soba* i *novac* jednostavan su zahtjev za samostalnošću i privatnošću koje je osnovno pravo svih žena posvuda. U knjizi se problematiziraju sigurnost i blagostanje jednog spola te siromaštvo i isključenost drugog spola – ženskog. Inferiornost žena Woolf objašnjava kroz mušku brigu i zaštitu vlastite superiornosti, jer ona njima predstavlja najveću vrijednost, a uvjerenjem da posjedujemo određenu nadmoć naspram drugog, odnosno da su drugi manje vrijedni od nas, izgrađujemo samopouzdanje kao ključ uspjeha: „Život je za oba spola težak, naporan, stalna borba. Iziskuje divovsku hrabrost i snagu. Više od svega, možda, budući da smo bića iluzije, iziskuje samopouzdanje. Bez samopouzdanja smo poput djetesca u kolijevci“ (ibid.: 38).

Woolf tumači da u svim aspektima djelovanja nailazimo na prikriveni muški kompleks koji se očituje u nevjerojatnoj želji da on bude nadređen s posjedovanjem svih važnih uloga, dok će mu drugi, odnosno žene, biti podređeni, ponizni i odani. Dakle, muškarcu je važniji osjećaj vlastite superiornosti od same ženske inferiornosti, stoga se kroz povijest i opirao ženskoj emancipaciji: „Žene su svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovala magičnu i dražesnu moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini“ (ibid.: 39). Woolf smatra da treba zadržati bogatstvo razlika između muškaraca i žena, jer jedan spol oplemenjuje i nadopunjava drugi. Iznosi ideju da je svaki um potencijalno dvospolan, tj. da u svakom od nas prebivaju dvije moći, muška i ženska, te da prirodno stanje postojanja jest kad obje moći žive zajedno u skladu. Njezin rezime jest da je pogubno biti isključivo muškarac ili isključivo žena; „valja biti žensko-muško ili muško-žensko“ (ibid.: 105).

4.2. *Ženom se ne rađa. Ženom se postaje.*

Drugi spol (1949) bio je utemeljujući tekst drugog vala feminizma, poglavito francuske teoretičarke Simone de Beauvoir, koja se bavi identitetom i drugošću žene te je predstavlja kroz brojne perspektive - biološku, psihoanalitičku, marksističku, oslanjajući se pritom na ideje egzistencijalizma. Knjiga nam donosi iscrpan prikaz poimanja žene kroz žensku vizuru opisujući proživljena iskustva žene, njezine formativne godine, položaj i preporučeni put oslobođanja kroz obrazovanje i rad. De Beauvoir je branila tezu o ženi kao objektu muške kulture lišenome prava na subjektivnost, smatrajući da žene same ponutruju taj

obrazac. Ona iznosi temeljnu tezu da se ženom ne rađa, već se ženom postaje, ukazavši time na činjenicu da je ženski spol određen ne biološkom već društvenom definicijom, te da se shvaćanje sebe kao žene formira pod utjecajem okoline (usp. de Beauvoir, 2016: 287). Beauvoir je dovela u pitanje ideju da se rađamo s inherentnim kvalitetama koje određuju našu društvenu, pravnu egzistenciju i time spol jasno odvaja od roda kao kategorije svijesti. Rod bi trebao biti predmet ženina slobodna izbora, smatra de Beauvoir. Polazeći od društveno uvriježenog pojma „žene kao maternice“, de Beauvoir dekonstruira cjelokupnu sliku ženstva za koje drži da nije definirano samo po sebi, jer nije samodostatno, nego se realizira tek u relaciji spram muškarca: „Žena je proizvod koji je razvila civilizacija jer su od pamtivjeka drugi intervenirali u ženinu sudbinu; ženu ne definiraju ni njezini hormoni ni instinkti nego način na koji ponovno, kroz tuđe svijesti, osvješćuje svoje tijelo i svoj odnos prema svijetu (ibid.: 757). Ona kritizira klasifikaciju prema kojoj je muškarac apsolutan i transcendentan, a žena nedovršena i osakaćena. Kako bi se naglasak stavio na individuu, odnosno na pojedinačan ženski subjekt, moraju se dekonstruirati binarne opozicije muško-žensko, nadređeno-podređeno, što je drugi val feminizma uspješno riješio: „Da bi bila potpuna individua, jednaka muškarcu, žena mora imati pristup muškom svijetu kao što muškarac ima pristup ženskom, mora imati pristup drugomu“ (ibid.: 721).

Žensku drugost autorica naziva „čudesnim melemom“ za sve one koji pate od kompleksa manje vrijednosti, ističući kako „nitko prema ženama nije arogantniji, agresivniji ili prezirniji od muškarca zabrinutog za svoju muževnost“ (ibid.: 21). Što se tiče klasične muške predodžbe žene kao seksualnog bića, kakvu je imao primjerice Weininger i kakva se očituje u oblikovanju nekih Krležinih junakinja, de Beauvoir i na to daje odgovor u svom feminističkom tekstu, objašnjavajući kako se „žena muškarcu čini toliko 'tjelesnim' bićem jer je njezino stanje potiče na pridavanje krajnje važnosti svojoj životinjskoj strani“ (ibid.: 638). Dakle, žena je bila primorana prilagoditi se nametnutim društvenim konceptima pridavajući važnost malim stvarima kad joj nije bio omogućen pristup velikima.

Simone de Beauvoir je u svom djelu razotkrila patrijarhalnu osnovu teorija u biologiji, psihoanalizi, povijesnom materijalizmu, proučavala je rodne uloge i postavila slobodu, pravo na samoodređenje i jednakost kao osnove svih vrijednosti.

4.3. Ženski identiteti i „muško pismo“

Hélène Cixous stvorila je snažnu institucionalnu podršku feminističkim istraživanjima u Francuskoj smatrajući da je žensko pisanje opreka muškoj dominantnoj diskurzivnoj praksi pa ona utemeljuje pojam ženskog pisma – ženskog pisanja. Smatrala je da je muška teorija rob binarnog mišljenja te da zato neprestano uvodi opreke nesvjesno izgrađene na provedbenoj razlici između muškog i ženskog. Za razliku od muškog, žensko pisanje umnožava i dinamizira razlike, ono je autentičan produžetak ženskoga glasa i kao takav izmiče bilo kakvom imenovanju. Uz to, Cixous smatra kako je pitanje razlike u spolovima spojeno sa suprotnošću aktivnost / pasivnost pri čemu je u filozofiji žena uvijek na strani pasivnosti. Freud taj kontrast tumači preko spolnih stanica – muških koje su aktivne, odnosno pokretne, dok su ženske jajne stanice nepokretne, tj. pasivne. Falocentrizam stoji u čvrstoj vezi i s filozofskim i s književnim, a upravo je subordinacija žene muškarcu osnova za pokretanje stereotipa: „Počevši s odnosom dvaju spolova prema Edipovom kompleksu, dječak i djevojčica su orijentirani prema podjeli društvenih uloga, tako da žene 'neminovno' imaju manju produktivnost jer 'idealiziraju' manje od muškarca i zbog simbolične aktivnosti, dakle 'proizvodnja' kulture je zadatak muškaraca“ (Cixous, 1998: 263).

5. Konstrukcija ženskog identiteta u odabranim Krležinim dramama

Krležino dramsko stvaralaštvo čini znatan dio njegova sveukupnoga književnog opusa i od velikog je značaja u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, jer njegove drame nisu uobičajeno tradicionalne, realistične, već nose obilježja moderne drame, a neke od njih pisane su pod utjecajem skandinavskih autora Henrika Ibsena i Augusta Strindberga. S obzirom na to da njegove mladenačke drame nisu naišle na pozitivne kritike ni bile shvaćene od konzervativne i konvencionalne sredine, Krleža poseže za europski priznatim vrednotama, kakvima se odlikuje skandinavska drama, postižući izniman uspjeh dramskom trilogijom *Glembajevi*. Strindbergov utjecaj i općenito nordijskih pisaca na Krležino stvaralaštvo, pogotovo je istaknut što se tiče tematike odnosa među spolovima. Usmjerenje na strindbergovsku dramsku djelatnost Krleži je bilo donekle predodređeno zbog stanovitih osobina njegovog stvaranja, „kao što su to zanimanje za međusobne odnose muškarca i žene, te za analizu tih odnosa, a i psihi žene kao ravnopravnog partnera, katkad čak i dominantnog, upravo sudbonosnog, kao i za lirske ugođaje, ironiju, unutarnju rascijepljenost lica i sumnju koja im je imanentna, za rezonerske monologe i dijaloške bravure“ (Hećimović, 1976: 366).

Ženski likovi u Krležinim dramama, zauzimajući znakovit sadržajni i simbolički prostor, neka su od najbolje ostvarenih mjesta u njegovu stvaralaštvu i u hrvatskoj književnosti općenito. Iako ponekad nisu središnji protagonisti, već služe kao dopuna muškarčevom identitetu, imaju itekako važnu funkciju u djelu, a uz to su konstruktivno psihološki profilirane. U Krležinim literarnim djelima pratimo ženske likove u njihovim promišljanjima i doživljajima koji su u funkciji borbe među spolovima i svi ti poremećeni muško-ženski odnosi prikazani su kao borba za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta: „Shvaćen kao drhtavo klupko proturječnih osjećaja – ljubavi i mržnje, euforije i straha, strasti i frigidnosti, naivnosti i lukavosti, pasivnosti i aktivnosti, majčinstva i maćehinstva, Krležin ženski lik neka je vrsta 'pripitomljene' životinje – 'opasna i lijepa mačka', što je nastalo po uzoru na nietzscheansku ženu-mačku, a najbolje je uočljivo u koncepciji lika Charlotte Castelli-Glembay“ (Oklopčić, 2008: 104).

Tvorba ženskog identiteta u Krležinu književnom stvaralaštvu je uglavnom stereotipna, što je rezultat i antifeminističkih razmišljanja i društveno-kulturalnog stava prema ženi tog vremena. Iako Krleža u svojim zapisima kritizira stereotipnu sliku apsolutnog ženstva po principu Weininger-Strindberg-Przybyszewski, u literarnim djelima on upravo tu sliku koristi u koncepciji ženskih likova. Hećimović u intervjuu *Bez fetišizma o Krleži* (2014) ovako komentira navedenu Krležinu kritiku: „Krležino negiranje kulturogenog koncepta

imaga divizioniranog i demoniziranog esencijalizma ženstva u *Davnim danima* može se protumačiti i kao samo još jedan od njegovih diskursa o književnim konceptima i djelima prema kojima se autentično kritički i ironički postavlja supostavljajući im i preinačeni i osobljeni koncept ili djela na istu tematiku. Kulturogenom konceptu imaga divizioniranog i demoniziranog esencijalizma ženstva supostavlja tako i suprotstavlja svoj ublaženi i psihološkim realizmom osuvremenjeni kulturogeni koncept žene i ženstva“.

Oslanjajući se na prethodno navedene mizogine filozofeme, feministička promišljanja, Strindberga i društvene konstrukte tog vremena, Krleža stvara *Evu* kao klasično sredstvo erosa, *barunicu Castelli* kao fatalnu ženu, fetiš, stereotip, bludnicu i nietzscheansku *mačku*, sa sporednom ulogom majke, *Angeliku* koja djelomično predstavlja tip žene svetice ili nedostižnog ideala, *Lauru* kao žrtvu i patnicu s primjesom ženske posesivnosti, *Madeleine Petrovnu* kao primjer dvolične, prevrtljive žene, ruske emigrantkinje, homoseksualnih sklonosti, što nije bila strana pojava na početku 20. stoljeća, *Melitu* kao tipično pasivno i naivno žensko biće te *Klaru* kao nesretnu ženu koja prihvća svoje stanje radi materijalne egzistencije. U nastavku slijedi razrađena analiza koncepcija svakog od navedenih ženskih likova.

5.1. Eva – sredstvo erosa

Lik Eve prikazan je kao zavodljivo biće s jakim seksualnim nagonom, a samo njezino ime preuzeto iz Biblije implicira na ono iskonsko zlo i napast koja odvodi muškarca s pravog puta i navodi ga na grijeh. Prema mizoginoj interpretaciji ženske prirode, ženu se isključivo vezuje uz prirodno i nagonско: „Žena je dakle prapočelo života, ali, često, i demon smrti. Ona je bogomajka, djevica, ali i fatalna žena, vampirica koja siše mušku snagu“ (Gjurgjan, 2004: 311).

U oblikovanju ovog ženskog lika i njegovoj interakciji s muškim protagonistom u potpunosti je prisutan mizogini stav prema ženi po uzoru na Weininger, dok je muškarac prikazan kao racionalni spol i onaj koji je nadmoćan. S obzirom da dramski sukob čine dva suprotna spola, muškarac i žena, može se govoriti o drami spolova, odnosno antropološkoj drami koja je destrukcija biblijskog predloška. Krleža nam daje arhetipske slike temeljene na erosu, radi se o plošnim karakterima, tipskim figurama muškarca i žene u tipičnim situacijama i erotsko-ljubavnim konfliktima, stoga likovi ni nemaju vlastita imena već se zovu Čovjek i Žena. Čovjek je sit svoje ženke, koja je za njega svedena na običnu stvar, a ne živo biće, i

pritom ju cinično i okrutno maltretira: „Ja sam zvijer, koja je sita te tvoje uzvišene, eterične ljubavi! ... Meni je dosta već ovih hotela i ovih odurnih soba i ovog skrivanja po crkvama i kavanama! Tvoj gospodin! Pa dvoboji! Pa brakorazvodne parnice! Pa trokuti! Paralelogrami! Obziri! Veze! Konvencionalnosti! K vragu sve to! ... Ja sam mislio da si ti čovjek koji nešto hoće! Ali da! Vraga! Ti si luđakinja. Ti si najobičnija žena!“ (Krleža, 1956: 254-255).

Već na temelju početnih dijaloga razabiremo kako se radi o ljubavnicima, a ne supružnicima, te kakav superioran, podcjenjivački, negativan stav zauzima Čovjek prema Ženi. Ona je ovdje omalovažavana, vrijeđana, ponižavana, prema njoj se nema nimalo empatije ni poštovanja kao prema ljudskom biću: „Ti si čovjek? Ti imaš smionosti da za sebe tvrdiš da si čovjek? ... Ti si guska, a ne čovjek! Jesi li me razumjela? Guska!“ (ibid.: 259). Usprkos njegovim uvredama, ona je u početku inferiorna, sentimentalna, očajnički ga moli da ostane, dok je on prema njoj sasvim ravnodušan i ciničan: „Molim te! Samo do sutra ostani! Sutra ide isto brzi voz u sedam! Imaš vremena! Eto! Ja ću leći tamo na otomanu, i bit ću kao gluhonijema! Sasvim gluhonijema, kao mrtva! Samo ostani! Ništa te ne ću pitati, niti moliti, ni ništa! Ništa, ništa! Ni scene, ni riječi, ni ništa! Ujutro ćemo se rastati kao ljudi!“ (ibid.: 258). Na sve njezine molbe i izljeve emocija Čovjek odgovara sarkastično: „Oh. Ti draga moja, najljubaznija samaritanke! Čudne ste vi sentimentalne samaritanke! Sve se to kod vas događa iz samilosti i uvijek vam netko izgleda kao da su ga izvukli iz vode!“ (ibid.: 256).

Žena je nakon neuspjelih pokušaja preklinjanja da Čovjek ostane, prikazana u svojim senzibilnim, histeričnim napadajima te prijeti samoubojstvom: „Ako ti sada odeš, ja ću početi tako vikati, da će se ovdje skupiti čitav hotel! Ja ću sebi oči iskopati! Gdje je, gdje je igla? ... Ja ću skočiti kroz prozor, molim te – ne idi – sada, - oh, kako je to grozno! Okrutno! Bezobzirno! *Bacila se na divan. Jeca.*“ (ibid.: 257). Ili: „Ali, velim ti ovo posljednji put! Ako ti sada odeš i mene pustiš samu u ovoj mrtvačnici, kod ove svijeće, u ovom užasu, ti ne ćeš biti niti u drugom katu, a ja ću već biti dolje na dnu lihtofa!“ (ibid.: 260).

Na njezine prijetnje on reagira još okrutnije želeći da se ubije samo da prestane to mučenje i otvara joj prozor: „Da imaš samo mrvu karaktera, ti bi se sada morala baciti dolje! To bi ti bila dužnost! Nikada nisam još spavao tako mirno, kao što bih spavao noćas, da te vidim u onoj ponjavi crvenog krsta!“ (ibid.: 260). Žena ostaje jadna i nemoćna, vidjevši da prijetnjama ne postiže ništa, dok kod njega eskalira bijes te ju još više terorizira nazvavši je životinjom, gdje se opet vidi jasan stav o ženi kao ne-čovjeku, nečem iracionalnom i bezvrijednom: „Ti ne ćeš dolje iz petog kata? I ja tebe mučim? I zima ti je? To je skandal! Kakve su to banalne provincijalne geste? Tako rade obične kukavice! Mrzim te! Gadiš mi se! Prokleti čas, kada sam te ugledao! Životinjo ti ograničena! Ti ćeš se meni groziti svojim

kartama? Ti nemaš nikakvog atouta! Tvoja je igra izgubljena! ... Trebalo bi te pograbiti i izbiti do krvi“ (ibid.: 261).

Ona malo preklinje, malo prijeti, no na kraju je preplavi duboki očaj i u cijeloj toj besmislenoj situaciji rješenje svoje patnje i boli pronalazi upravo u tom činu – suicidu. Njezina tragična sudbina još se više očituje nakon smrti, u scenskim ilustracijama malograđanskog sprovoda, nakon kojih ona izlazi iz groba i vodi monolog prisjećajući se daleke prošlosti svoje rane mladosti.

U drami se, kao sporedan lik, javlja Gospodin s lulom, koji svojim mišljenjem o ženskoj naravi ublažava mizoginiju koja dotad prevladava, smatrajući da je glavni uzrok ženinih postupaka i ponašanja upravo muškarac: „Čim sebe čovjek gleda kao nekog drugog sa ženom u postelji, već se je odvojio. Žena je onda već za nj mrtva kao lutka u voštanom kabinetu! Onda bi čovjek trebao da bude dosljedan: da ne puši od strave pedaset cigareta, jer se boji njenog skoka iz petog kata! Jer ženu je gospodin takvom stvorio! Ona će skočiti iz petoga kata samo zato, da dokaže kako je ipak skočila! To je u ženskoj prirodi irréparable!¹“ (ibid.: 270-271).

5.2. Charlotta Castelli-Glembay: *femme fatale*, nietzscheanska žena-mačka, fetiš

Barunica Castelli-Glembay dama je u četrdeset i petoj godini, s tako svježim tijelom i kretnjama, te joj nitko ne bi dao više od trideset i pet godina. Njena je kosa gotovo potpuno sijeda i kontrast između njenih mladenačkih sjajnih očiju i svježeg obraza čini te se njena frizura pričinja bijelom, naprahanom perikom. Gospođa Castelli, apartna i duhovita dama, izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego iz dalekovidnosti. Obučena je u svijetlo čipkastu šampanj-gala toaletu s bogatim nakitom i neobično dubokim dekolteom te skupocjenom, gotovo metar širokom hermelin-stolom. (Krlježa, 1950: 330-331)

Barunica Castelli fatalna je žena kojoj se ne zna ni pravo podrijetlo i koja sav svoj životni prosperitet zahvaljuje *erotskoj inteligenciji*. Kroz ovu demonsku ženu prikazan je sav sjaj i slava glembajevskih običaja jednako kao i rasulo glembajevske porodice. Ona je posve prepuštena svom životnom zanosu i spremna sve da učini samo da dođe do vlastitih užitaka i sebi udovolji. Njezina filozofija jest da svi vjeruju kako je isključivo tijelo i tjelesno ono, što ženu čini ženom, a ona je svoju tjelesnost dobro znala iskoristiti da ostvari sve svoje ciljeve, od osobnog zadovoljstva, luksuza, imovine, društvenog položaja i sl. Kad govori o svom

¹ franc., nenadoknativ

kompleksu bludnice, barunica Castelli uistinu je nepatvorena, u tom trenutku ne glumi, već kazuje svoju istinu: „(...) sve je u nama ženama tjelesno (...) ja sam od svoje petnaeste godine doživjela mnogo, ja sam gledala pred svojim nogama i biskupe i generale i kelnere (...) Ja se od toga tjelesnog u sebi nikada nisam branila! Ja sam slaba od naravi, ja sam to uvijek priznavala: ja to ni sada ne tajim...” (ibid.: 439). Prema B. Oklopčić, Charlotta, „usprkos neprestanome naglašavanju njezina nezasitna libida (što bi trebalo implicirati kako je njezina inteligencija slabija), vrlo dobro zna važnost zakonske i financijske legitimizacije svoje seksualnosti, te čini sve kako bi to i postigla“ (Oklopčić, 2008: 113).

Vlastitom snagom i spretnošću, koristeći svoje umijeće zavodjenja i tijelo, uspjela se uzdići iz ničega do barunice i Glembajevljeve supruge, što i sama priznaje u razgovoru s Leoneom, ističući svoje nesretno djetinjstvo kao jedan od povoda tome, te tako izaziva čak sažaljenje: „Ja sam ušla u ovu kuću iz materijalnih razloga: ja to priznajem! (...) S dvanaest godina ja sam ostala na ulici, Leone. Vi ne znate, što to znači, smucati se po parkovima po jesenjoj kiši, gladan i poderan i bez krova! (...) ja sam imala iza sebe tada već jedan degenerirani brak sa šezdesetgodišnjim barunom Castellijem i mnogo toga, no vjerujte mi, ja govorim pred mrtvim licem ovoga starca: za sve ono, što sam ja morala u ovim posteljama i u ovom braku, ja sam bila vrlo slabo plaćena!“ (Krleža, 1950: 440).

Baruničin istančan ukus, uživanje u luksuzu i svim materijalnim dobrima, sposobnost trošenja novaca i vještu manipulaciju kako bi došla do željenog cilja, uočava Leone te cinično, s blagom dozom zaprepaštenja ističe: „(...) Ta žena pere se dnevno s dvadeset i sedam pomada i krema, ona se maže đurđicama i medom i čitave dane ne radi drugo, nego se kupuje u limoni i mlijeku! Njena pedeset i tri kofera i tri hrta, to je ta njena kultura! Kada bi čovjek zbrojio sve funte, što godišnje padaju za njene bistenhaltere i korzete i kozmetiku, mogao bi da nahrani sve siromake njenog karitativnog Dobrotvornog Ureda. (...) Ta žena gaji preko egzistencija tako šarmantno-zločinački, da tu normalnome čovjeku staje pamet!“ (ibid.: 395).

Još jedna slika njezinog luksuza i prestiža jest njena replika Leoneu gdje kaže kako je bila na vulkanu, na Vezuvu i pila nekakav pokvareni šampanjac, na što joj Leone odgovara sarkastično: „Naravno: a šta biste vi drugo na vulkanu, nego pili šampanjac? I ako vas poslije netko zapita, što ste radili na vulkanu, vi treba da mu odgovorite ovim vašim Seidenbonbon-glasom, da je bilo divno!“ (ibid.: 435).

Krleža se vješto koristio vizualnim scenskim znakovljem u *Gospodi Glembajevima* iznoseći pritom bitne informacije o likovima i njihovim međusobnim odnosima te o svijetu i djelu općenito te je tako i kostimima barunice Castelli suptilno naznačio neke njezine

karakteristike: „U svojim je scenskim uputama Krleža podjednako precizan i kad je riječ o kostimu i uopće o pojavi barunice Castelli. Tako su u prvome činu ne samo svečanost prigode, nego i baruničina kasnije više puta apostrofirana sklonost biranoj odjeći i nakitu kao i njezina 'erotička inteligencija' i tjelesnost, naglašene i kostimom čija su glavna mjesta 'svijetla čipkasta šampanj gala-toaleta s bogatim nakitom i neobično dubokim dekolteom' te 'skupocjena, gotovo metar široka hermelin-stola'“ (Petranović, 2013: 330). Dakle, samim baruničnim kostimima sugeriralo se uživanje u lagodnom životu što ga pruža materijalna sigurnost povlaštenoga društvenog sloja te uvriježeni društveni koncepti o erotičnosti, zavodljivosti i ženskoj ljepoti.

Charlotta je tip žene koji zna što želi i sve će poduzeti da to i dobije, uspješno se izvukla iz siromaštva i gladi, no isto se tako uspješno nosila i s trenutnim nedaćama okružena *glembajevštinom* koju karakteriziraju kriminal, razvrat i moralni rasap. Ona je primjer karakterno čvrste osobe koja zna izvući najbolje iz svake situacije i za koju prepreke ne postoje: „Njezin šarm, njezin stil, njezina sposobnost da uživa u okusu gorke čokolade na usnama i misli o tome kako je dobro živjeti, čine je, unatoč svoj njezinoj dvoiličnosti i proračunatosti, likom superiornim dekandentnom *spleenu* Glembajevih, koji vodi u ubojstva, samoubojstva ili ludilo“ (Gjurgjan, 2004: 316).

Krležina Charlotta Castelli-Glembay vizija je i nietzscheanske žene-mačke, jednog od ženskih stereotipa prisutnih u europskoj književnosti, filozofiji i kulturi krajem 19. i početkom 20. stoljeća, te je u skladu s time prikazana kao izuzetno seksipilno i zavodljivo biće koje je utjelovljenje muške testoteronske mašte i ega. Sličnost Charlotte i nietzscheanske žene-mačke vidljiva je u opetovanim usporedbama Charlotte s mačkom te u naglašenosti tjelesnog, seksualnog i senzualnog u njezinoj karakterizaciji. Njezina uloga žene kao utjelovljenja muške žudnje motivirana je ne samo naglašenom seksualnošću koja je za žene onog vremena i društvenog statusa bila društveno neprihvatljiva, već i vanjskim čimbenicima kao što su nesretno i siromašno djetinjstvo i odrastanje u nepovoljnim uvjetima te binaristička tipologija patrijarhalnog društva tog vremena koja je žene klasificirala u dvije oprečne kategorije – svetice i bludnice. B. Oklopčić smatra da su „marginalizacija majke te nedostatak očinskog uzora i financijske sigurnosti koju je otac, kao zaštitnik i hranitelj obitelji, trebao osigurati vjerojatno utjecali na Charlottu i njezino poimanje društveno prihvatljiva ponašanja“, a zbog vlastite neskrivene seksualnosti može je se svrstati u kategoriju bludnice. (Oklopčić, ibid.: 112).

Zanimljiva je i koncepcija barunice kao fetiša te Gjurgjan (2003) smatra kako je žena za Leonea u prvom redu to, a tek onda metafora primarne žudnje za majkom, jer on, žudeći zadovoljiti svog oca, uzima ženu kao simbolički predmet razmjene u borbi za moć te tako neprestano oscilira između „etičke“ i „erotičke“ inteligencije, odnosno između Angelike i Charlotte. Baruničinu spolnost Leone doživljava kao erotsku inteligenciju, dok ona govori o njoj kao o svojoj tjelesnoj slabosti i mani: „Ono što barunicu Castelli čini jedinstvenom nije ona kao osoba, već ona kao fetiš. U izravnom sukobu s ocem, boreći se za zadovoljavajući odraz svoje osobnosti u autoritativnom pogledu Drugoga (Oca), Leone trenutno zadovoljenje nalazi u identifikaciji s ocem kroz zajednički objekt žudnje – barunicu Castelli. U cijeloj drami ona funkcionira kao fetiš u borbi za prevlast između oca i sina“ (Gjurgjan, 2003: 61). On tražeći sebe, svoj vlastiti identitet, želi na neki način zauzeti očevo mjesto, poistovjetiti se s njime, a to postiže ljubavnom vezom sa očevom suprugom.

Charlotta je, dakle, predstavljena kao proračunata, hladna, materijalistica zaokupljena samo sobom i svojim potrebama ne mareći za druge, koja na kraju, kad saznaje da je stari Glembay izgubio svu svoju imovinu i ostavio je bez ičega, pokazuje svoje pravo lice pretvorivši se u pobješnjelu ženu, a kao jedinu mogućnost iskupljenja grijeha, Krleža izabire njezinu smrt: *„Barunica je sva deranžirana: njena je frizura raščupana, njene su kretnje abnormalne, ona je u tolikoj mjeri izvan sebe, da u prvi momenat čini dojam ludakinje. Ona cvili od očaja i od srdžbe. Verflucht sei der Moment, wo ich diesen Schuft kennen gelernt habe! Elender Hochstapler! Mein schwer verdientes Geld², moju krvavu muku, ta je stara hohštaplarska svinja pokrala!... (Krleža, 1950: 454). U napadu bijesa, započinje svađu s Leoneom koji ju tjera iz sobe, na što ona histerično reagira braneći svoje vlasništvo i vrijeđajući Glembajeve kao ubojice i varalice: „Ova kuća je moje vlasništvo, tu sam ja gospodar! Ne samo da ste me orobili, nego još i van da me bacite?“ (ibid.: 455).*

Leone tek na kraju shvaća da je ona sav svoj društveni uspjeh temeljila na svojoj seksualnoj privlačnosti te nakon žustre svađe i uvreda, uzme škare sa stola, luđački krene za njom i zakolje je: „(...) Zamotali ste svoje lice od straha pred posljedicama. Kao kokoš pred jastrebom, tako ste se sakrili u vaše laži! Papiga, rafinirana papiga! Sve ono što ste vi tu meni jutros govorili, to su bile moje vlastite noćasnje riječi...“ (ibid.: 456).

Barunica Castelli je jedini od analiziranih ženskih likova koji je uz sve navedene stereotipne koncepcije ženskog identiteta i žena-majka, no njezino majčinstvo predstavljeno je samo kao ispunjenje bračne i reproduktivne dužnosti u svrhu očuvanja financijske sigurnosti.

² njem., Proklet bio čas, kad sam upoznala toga nitkova! Mizerija hohštaplarska! Moj teško zarađen novac...

Uloga majke tek je sporedna stavka u njezinom životu i nimalo ne ometa njezinu seksualnost i gospodstvo. Ona svog sina poistovjećuje s ocem te nesposobna biti majkom Olivera poima kao teret kojeg, kao „žrtva“ glembajevštine, mora nositi: „(...) ali ja sam, tako mi Bog pomogao, tu svoju glembajevsku transakciju vrlo skupo platila! Krvavo! Vi znate i sami, tko je bio vaš otac! (...) Skrupellos, hart und schrecklich war dieser Glembay³, i taj čovjek, koji je mogao da zgazi nečiju egzistenciju wie einen Wurm⁴, taj čovjek je postao ocem moga djeteta! Oliver je čisti, izrezani on! (...) to je moj križ! (...) Zločin je rastao u krvi toga dečka neprekidno i ustrajno šesnaest godina, zločin je počeo onoga dana, kada je to dječje srce zakucalo u mojoj utrobi! Taj gospodin Glembay, der wirkliche geheime Rat⁵, tu leži razlog zločina i krivnje! A vi, Leone, najbolje znate i sami, što znači glembajevska krv!“ (ibid.: 440-441).

N. Triva, analizirajući lik Charlotte Castelli u prozi *Glembajevi*, uočava kako koncepcija toga lika „počiva na tijelu kao primarnom biljegu ženskog identiteta, a nadahnuta je stavovima filozofa Schopenhauera, Nietzschea i Weiningera te prezentirana u modelu fatalne žene koja podupire i freudovska određenja žene u koje su nagoni manje sublimirani nego u muškarca“ (usp. Triva, 2012: 85). U proznom diskursu njezin se unutarnji portret sagledava kao „narcis-žena neobuzdanog, makijavelističkog životnog impulsa, kojim zadire u tuđe egzistencije i sudbine; razorna, fatalna i sebljubiva, vođena isključivo svojim vlastitim užitkom kao *jedinim mjerilom stvari i događaja*“ (Triva, 2012: 90). Unatoč svojoj proračunatosti, koketiranju, manipuliranju muškarcima uz pomoć vlastite seksualnosti, financijskom iskorištavanju, braku sklopljenom iz interesa i svim negativnim stereotipima koji krasi ovaj famozan lik, barunica Castelli-Glembay iznijansirana je gotovo do savršenstva, jedan je od najpoznatijih likova hrvatske književnosti, a isto tako i omiljen među čitateljima, kritičarima, teoretičarima: „Rastvorena je majstorski, u ovom ciklusu, ova nesretna žena i zvjerka, ovo meso u dekoru i civilizaciji; zinula je ona u ovoj drami sa svom svojom tjelesnom logikom, računicom, hipokrizijom, arogancijom, divljinom, kao neka angora-mačka koja se, dotad, do trećeg čina, ne sluteći propast, grijala na svili uz kamin“ (Vučetić, 1958: 180).

³ njem., Beskrupulozan, težak i strašan bio je taj Glembay...

⁴ njem., poput crva

⁵ njem., pravo tajno vijeće

5.3. Angelika – otmjena samaritanka

Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljljanskim prozirnim rukama, koje koketno skriva u bogatim naborima svojih rukava. (Krlježa, 1950: 306)

Angelika, udovica najstarijeg Glembajevog sina Ivana, rođena barunica Zygmuntowicz Beatrix, portretirana je kao nesretna glembajevska žena koja je smisao života, mir i sreću odlučila potražiti u karitativnosamaritanskom djelovanju. Sedam je godina prošlo od Ivanove smrti i ona je sad kod Previšnje Dvorske službe u kancelariji Njegove Eminencije Kardinala Gasparri-Montenuovo. Ona je jedini lik u cijeloj drami, i u ciklusu *Glembajevi* uopće, iz kojeg viri toplina, brižnost, ljubaznost, ljudskost, no u sukobu svih onih strašnih karaktera u drami pokazuje se „bespomoćnom egzistencijom, njezina riječ i njezino sestrinstvo biva dekorativno u ovoj noći, u ovom napetom, zlom žderanju i motifikaciji; ona stoji kao voštani kip“ (Vučetić, 1958: 183). U razgovoru s Leoneom ona se otvara, suosjeća s njim, dok on jedino s njom razgovara u intimnoj intonaciji, s divljenjem i poštovanjem: „Beatrice, jedino u što vjerujem u ovoj glembajevskoj kući, to je tvoja visoka i iskrena inteligencija!“ (Krlježa, 1950: 309). Ili: „Ja već sedam godina nosim ideju tvoga portraita, Beatrix! Najprije sam te vidio u crnini, ali sada te vidim u ovom dominikanskom kostimu, taj ti pristaje divno, kao kakvoj dvorskoj gospođi iz Trecenta! Ti si feudalna dama, i ja tebe ne vidim kao dominikanku nego kao feudalnu damu iz Trecenta: tako bi te trebalo naslikati!“ (ibid.: 312).

Iako je Angelika dominikanka, to ne spriječava Leonea da kroz uvodni razgovor o slikarstvu, vođen na visokoj intelektualnoj razini, dođe do svoje „ključne erotične reminiscencije, vezane uz Beatricin lik i njegov doživljaj tog lika i te žene“ (Gašparović, 1989: 125): „Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinov glave: mislim, da sam je vidio u Baselu. Lice ovalno, lice jedne gracilne gejške, dječje, nasimijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim prelivom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi s jedva primjetljivim fosfornim svijetlom erotike“ (Krlježa, 1950: 311).

Angelika s neprikrivenim interesom sluša tople riječi simpatičnog joj Leonea promatrajući vlastiti portrait iz mladosti. Ostaje staložena, suzdržana, smirena, požrtvovna, pomalo sramežljiva i sa svim tim osobinama, zajedno s duhovnošću, čini potpuni kontrast fatalnoj barunici Castelli. Leone joj u početku zamjera tu distanciranost od njega jer vapi za ljudskošću koje u toj kući nema, gledajući je kao iskreno i pozitivno ljudsko biće koje mu je jedina slamka spasa: „Ja te gledam ovih pet dana, kao što se gledaju slike po crkvama, a tvoje

su oči sklopljene; prvi put noćas dolje pod onim tvojim portraitom ja sam vidio tvoj pogled! Zašto se ti mene kloniš? (...) Ova tvoja dominikanska silhouetta za mene je u ovom glembajevštini jedino bijelo nešto! U ovom kloru i morfiju, među ovim groznim maskama oko nas, ja osjećam za tobom potrebu kao za čovjekom. Beatrice, ja trebam nekoga u ovom paklu, a ti si tako konvencionalna! To od tebe nije otmjeno!“ (ibid.: 447-448).

Lik sestre Angelike, iako se ne doima dominantnim u cijeloj drami, od velike je važnosti za razumijevanje Leoneovog svijeta prepunog kaosa, nemira, pomućene svijesti i duhovne kozerije, kojem je njezin svijet duhovnosti, jednostavnosti, intuicije i koncentracije potpuno suprotstavljen. Ona ga smiruje, tješi, savjetuje, podsjeća na moralne i kršćanske dogme; za njega koji je trenutno psihički nestabilan, ona predstavlja na neki način glas razuma: „ANGELIKA *plaho, ali svojom harmoničnom postojanošću prodirno i sugestivno*: Ti voliš paradokse i ti sve iskrivljuješ. (...) doista ima mnogo neiskazane i blage mudrosti u maksimi, da blišnjega treba ljubiti kao samoga sebe! I da bi čovjek mogao postati kršćanin, on dakle prije svega treba da ljubi samoga sebe!“ (ibid.: 446). Ili: „Leone, molim te, nemoj se uvrijediti, ali taj tvoj način djeluje na mene neobično brutalno i strano. Ti čitavo ovo vrijeme, otkada sam ja u kući, ne radiš ništa drugo, nego psuješ Glembajeve. Kao da ti nisi Glembay!“ (ibid.: 445).

Kad Leonea hvata ludilo prisjećajući se događaja iz prošlosti, on vidi u sebi isto sve negativno glembajevsko, priznaje da bježi od sebe kao takvog i svjestan je tog nagonskog u sebi, Angelika mu daje nadu u spas vjerujući u njega: „Ne, Leone, sve to nije tako crno. Vidjeti i znati, da nemaš sposobnosti, da protiv svega toga možeš nešto učiniti, to bi bilo grozno i beznadno. Ali sve tako jasno i razumno gledati, nije ni najmanje strašno. To znači imati snage, unutarne, više snage, da se čovjek odupre svojim tamnim nagonima: to znači osjećati mogućnost spasa...“ (ibid.: 453). Njezina požrtvovnost, nježnost i samaritansko djelovanje naglašene su i u didaskalijama u trenutku kada smiruje i tješi Leonea koji je opterećen glembajevskom krvlju u sebi: „*Na divanu ona je uzela dva jastuka s jednog fotelja i postavila ih jedan na drugi, stručno, bolničarski, a onda je pošla spram Leona kao prava Sestra Milosrdnica i pomilovavši ga jednom beskrajno toplom kretnjom ruke, ona ga je kao pacijenta povelala do divana*“ (ibid.: 448).

Lik Angelike jedini je ženski lik od analiziranih u ovome radu za koji se može reći da djelomično pripada konceptu žene svetice, ne samo zbog preživjele patnje i boli, već i zbog negacije tjelesnosti koja je ostvarena činom redovništva. Žene s naglašenom tjelesnošću u Krleže, poput Charlotte, obično su bludnice koje zavode i uništavaju svoje žrtve, one su uzročnici moralnog propadanja muških likova, dok su bestjelesne žene simbol morala i

duhovnosti. Ipak, njezinu bestjelesnost barunica Castelli dovodi u pitanje na samom kraju drame kada furiozno ulazi u sobu gdje su bili Angelika i Leone, predbacivši joj njezin intiman odnos s kardinalom: „Was spielst du hier eine Scheinheilige? Als ob man nicht wüsste, dass du mit dem Kardinal Montenuovo en Verhältnis hast – geh', ich bitt dich!“⁶ (ibid.: 455).

Nakon svih morbidnih događaja, napetosti, mučnih dijaloga i ubojstva barunice, Angelika ostaje krajnje pasivna, nijema i šokirana, ne pokazujući nikakve reakcije: „*Angelika čitavo vrijeme stoji kao lutka u kabinetu voštanih kipova*“ (ibid.: 457). Osim u osobinama, postupcima i ponašanju, Angelika je u opreci sa Charlottom i prema fizičkom izgledu, što se očituje prvenstveno u stilu odijevanja. Odjeća koju nose barunica Castelli i Angelika semantizira razliku između Charlottine erotske nasuprot Angelikinoj etičkoj inteligenciji. Dok suzdržana i samozatajna Angelika svoju tjelesnost skriva iza uniforme, Charlotta svojim stilom odijevanja ukazuje na luksuz, razmetljivost i vitalizam.

5.4. Laura – tragičan lik

Kao što sam već istaknula, Krležini su likovi portretirani s jako izraženom psihološkom dimenzijom, koja se posebno uočava pri oblikovanju ženskih likova, a može se reći da ta psihološka dimenzija najviše dolazi do izražaja u profiliranju lika Laure Lenbachove. Već na samom početku drame, pisac nam daje iscrpan opis ovog lika, psihološki u prvom planu, a onda i fizički na kraju: „Iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna. U odnosima izravno do direktne jasne neposrednosti. U stvari još uvijek naivna i potpuno neiskusna, u ženskastom smislu ove riječi. Doista predana i sklona svome prijatelju Križovcu do visokog stepena, postignutog dobrim odgojem s jedne, a prirođenim taktom s druge strane. U svojoj prirodi tiha i delikatna, mekana i predana Križovcu do potpune samozataje tri pune godine, ona u tom stadiju visoke iritacije, kada je događaji sile na markantne spoznaje, pokazuje divlju snagu karaktera. Ona postaje tragično jasna, i u visokoj napetosti svojih unutarnjih titraja ona daje izvjestan ocalno oštri, upravo sablasni zvuk motora, intelektualnog i moralnog, kome je dovoljna smetnja jedne nijanse, jedne konstatacije, pa da se iz te demonske rotacije rasprsne u hiljadu dijelova. Ona gleda u Križovcu realizatora svojih intimnih sanja, a u vrlo odlučnim momentima, kraj potpune pasivnosti toga čovjeka, njeno raspoloženje mijena se u potištenost i jaku depresiju, koja u

⁶ njem., Šta ti tu glumiš nekakvu lažnu sveticu? Kao da se ne zna, da imaš odnošaj s kardinalom Montenuovom, - idi, molim te!

onaj momenat nalazi zadovoljštinu za svoju krivnju u samoubijstvu. Laura je spram svoga supruga Lenbacha prirodna i diskretna. To mučenje s njime tako je dugotrajno, da ona po liniji svog egoističkog otpora i po svome karakteru mora da je takva. Lična oznaka: žena u trideset i trećoj godini, s retušima mirne i tihe ljepote. Crnokosa i vitka, s dobro odgojenim kretnjama i diskretnom toaletom. Ona je kao šef 'Mercure Galant-a', pomodne šiberske radnje, obučena vrlo fino, ali diskretno, u ruho tamne boje“ (Krleža, 1950: 463-464).

Lik Laure Krleža stvara pod Ibsenovim utjecajem, što je vidljivo u nijansiranju psihološkog proživljavanja, jer ona je „u dramskom smislu cjelovit i samosvojan lik, suptilno motiviran nijansiranim promjenama raspoloženja – osjećajem krivnje, nade, rezignacije, razočaranja, bijesa“ (Gjurgjan, 2004: 317). Krivnju osjeća prema sebi što nije bila u mogućnosti da se makne od Lenbacha, već je trpjela njegovo teroriziranje, što je naivno vjerovala Križovcu i nije uviđala njegov karakter, nadu polaže u Križovca kao jedini spas za bolju budućnost sve do posljednjeg trenutka, rezignacija je prisutna u odnosu prema Lenbachu i nakon njegove smrti te pred sam čin samoubojstva, a najveće razočaranje i bijes u razgovoru s Križovcem koji nimalo ne mari za nju i ne pokazuje nikakve osjećaje. Njezine promjene raspoloženja neprestano osciliraju kroz čitavu dramu, u kojoj je naglasak upravo na njezinome liku: „Glavno lice drame, Laura Lenbachova je tip iskrene, otvorene i duboko refleksivne, po svojoj prirodi tihe i delikatne, mekane, u životu neiskusne, ali tragične žene, kojoj nije bilo suđeno, ni socijalno ni rođenjem, da bar nekako ljudski poživi. Žena je to krhka, vibrantna, bolesno osjetljivog karaktera, nesposobna da u sklopu gibanja i zapleta prevladava zapreke, komplikacije, ljude i neljude, nego se, tako nesposobna, lomi u iritacijama i depresijama, da bi na kraju fatalno nestala s pozornice zbivanja“ (Vučetić, 1958: 193-194).

Laurina sudbina je jadna i crna, bez ikakvih vidika i mogućnosti. Lenbach ju tretira nehumano, ponižava je, vrijeđa i iskorištava jer je on sam glembajevska, srušena egzistencija i čovjek bez karaktera, odnosi se prema njoj životinjski brutalno i grubo. Laurin ljubavnik, dr. Ivan pl. Križovec, bezosjećajno je, neistinito, okrutno, birokratski hladnokrvno lice koje tretira Lauru kao objekt ne želeći ostvariti pravu ljubavnu vezu s njom. Laura je željela biti njegova supruga i roditi mu dijete, no za njega ona je bila samo usputna avantura, flirt, a jedino do čega mu je zaista stalo su karijera i imidž koji pomno gradi. No, o njihovim ljubavnim odnosima nešto više riječi bit će u idućem poglavlju.

Glavni ženski lik ove drame prvi put je koncipiran kao trpeći princip, čiji uzrok trpnje su muškarci, i to slabi muškarci naspram jake žene. Laura, bivša barunica, sada krojačica, jedna je ekonomski neovisna žena koja uzdržava svog muža, pijanicu, kartaša i propalicu, za razliku od većine ženskih likova koje uglavnom uživaju u blagodatima života za koje je

zaslužan njihov suprug. Zbog materijalne neovisnosti, ona je pravi primjer feminističkih koncepata koji se prvenstveno očituju u borbi za slobodu, neovisnost i ravnopravnost žena.

U svađi s Lenbachom, koji ju opet moli da mu posudi novac, ona govori: „Tebi su dvije hiljade dvije poker-kvinte, a ja radim sedam dana, sedam dana, kao šnajderica, sedam dana za dvije hiljade! Ja se ne kartam, ja radim, ja nisam ovdje iz luksuza, ja imam prijeko deset osoba na brizi, ja nemam novaca ni za materijal! (...) Ja sam umorna od posla, ja radim čitave dane, ja bih ipak zavrijedila da to mučenje već jedamput prestane! Sinoć ona scena s dinstmanom, danas ovaj major s vizitkartom, preksinoć ovdje pred personalom cirkus, danas opet cirkus! Ta moji su živci totalno uništeni, ja to više ne mogu“ (Krleža, 1950: 467-469). Svoj nepovoljan položaj i osjećaj zasićenja ističe i pred Križovcem: „Ti si svoj gospodin, ti ne krijumčariš talijansku svilu! Ti nisi žena jednog psihopata i alkoholičara! Ja sam to još sve mogla da podnesem, ali danas mi se sve gadi!“ (ibid.: 494).

Kad joj Lenbach prijeti samoubojstvom ako do sedam sati neće imati novaca, Laura hladnokrvno odgovara: „(...) I kada bih ja bila muškarac, meni bi se koža na licu ogulila od stida da teroriziram jednu ženu! Uostalom, uzmi na znanje: meni je svejedno, hoćeš li se ustrijeliti ili ne!“ (ibid.: 476). Iz njezinih replika vidi se da se pomirila sa svojim nesretnim životom, svjesna je Lenbachova maltretiranja i posve je ravnodušna prema njemu. U trenutku kada se Lenbach ubija ona nije licemjerna jer joj njegova smrt donosi olakšanje, mogućnost za novi, bolji život i ona to priznaje: „Ja sam htjela njegovu smrt, i sad imam potrebu da ti kažem da osjećam, kako mogu da pređem preko njega! Ja sam ga gledala noćas u bolničkoj mrtvačnici i bila sam savršeno mirna!“ (ibid.: 520).

B. Hećimović navodi da je Laura psihološkim uobličavanjem prešla iz autorskog u recepcijsko poimanje i lociranje u genetskom nizu Krležinih ženskih likova kao polisilabičan i kontroverzan lik: „Recepcijsko prepoznavanje Laure u genetskom nizu vlastitih ženskih likova inicirao je uostalom i sam Krleža situiranjem Laure u dijalozima s Lenbachom ili Križovcem u kojima je uvijek opsesivno tematski nazočan i nenazočni treći lik, Križovec ili pokojni Lenbach, i u kojima se svojim nekontroliranim emocionalnim reakcijama relativizira i Laura kao patnica, žrtva Lenbachove okrutnosti i Križovčeve ravnodušnosti“ (Koštić, Marjanić, 2014).

Laura nije tip fatalne žene, ali je moralno dvojbeni osoba jer i njezine postupke vode tjelesni nagon i strast te zbog toga njezina sudbina mora na kraju biti tragična. Lj. Gjurgjan smatra kako „žena, čak i ona koja plijeni svojom iskrenošću i spontanošću, ne može kao seksualno biće opstati u okviru moralnih normi društva“, jer se čistoća ostvaruje i otkupljuje smrću, stoga da bi postigla moralnu čistoću, Laura mora umrijeti“ (Gjurgjan, 2004: 319).

5.5. Madeleine Petrovna - intrigantkinja

Iako se javlja u epizodnoj sceni, ruska emigrantkinja, grofica Madeleine Petrovna, odigrala je vrlo važnu ulogu i nastavku cijele dramske situacije i napetosti, stoga ću se kratko osvrnuti na ovaj sporedan ženski lik iz *Agonije*. U prvome činu značajan je njezin dolazak u posjetu Lauri, jer u nekoliko navrata spominje s izrazitim naglaskom ime Izabele Georgijevne. To ime javlja se kao motiv drske intrige uperene protiv Ivana Križovca, ali i protiv Laurinog mira, jer je u interesu kruga oko kneginje Volodarske da se njihova veza prekine. Taj motiv Izabele Georgijevne je perfidan dramatski motiv kojim se uvodi čitav zaplet drugoga čina. Krleža u njezinom kratkom opisu naglašava podrijetlo i zanimanje, a sama pojava ruskih emigranata u našem društvu onog vremena nije bila neuobičajena: „*Ulazi Madeleine Petrovna, s kasetom manikirke i još neka dva paketa. Scena rukovanja i ljubljenja s Laurom intimna. Madeleine Petrovna, grafinja Gelcerova, dama peterburškog društva. U emigraciji manikirka. Oko pedesete godine. Govori jakim ruskim naglaskom, ali ne utirano*“ (Krleža, 1950: 497).

Ključni trenutak je u grofičinom obraćanju gospodinu Križovcu kada prvi put, pred Laurom, spominje Izabelu, aludirajući na to da zna da se njih dvoje viđaju te da su u intimnoj vezi: „(...) Znete tko meni o vama mnogo govori u posljednje vrijeme? Izabela Georgijevna, Herr von Križovec! (...) Meni je Izabela Georgijevna govorila o jednom divnom, prekrasnom portaitu vengerskog kardinala, što visi iznad vašeg šrajbtiša. Ona ga je tamo kod vas vidjela!“ (ibid.: 497-498). Njezino licemjerje i dvoličnost dolaze do izražaja u razgovoru s Laurom koji je prepun lažnog zanosa i hiperboliziranih pohvala, koji čak prelaze granicu prijateljske naklonosti: „(...) Dakle stari hofrat Saint Firmin, taj o vašoj gospođi majci generalici i o vama, Laura Mihajlovna, govori uvijek samo u superlativima. On kaže, da od vaše gospođe majke nije bilo idealnije lady patronesse na svijetu, a za vas, da je on vidio već prilično mnogo žena, ali jednu tako universalnu, jednu tako savršenu damu, s tako kultiviranim ukusom kao što je vaš, da je to unikum! (...) Ovo je sve zapravo jedan kulturno-historijski muzej, to su sami rariteti, ovdje u ovim foteljama, tu se tako intimno sjedi, da je fakat da ste vi sretna žena, Laura Mihajlovna, s vašim ukusom, s vašim blagim temperamentom, dobrotom, kulturom! Anđele naš dobri! Bog vas dragi blagoslovio, mila moja! Budite sretni!“ (ibid.: 500-501).

U susretu s Lenbachom njezina je dvoličnost dodatno naglašena ulagivanjem njemu s visokim poštovanjem, iako je dobro poznato da je on propali slučaj: „*MADELEINE PETROVNA u prolazu pokraj Lenbacha, servilno pretjerano i vizantijski podvučeno, tako da*

scena ispadne lažna i abnormalna: Klanjam se, Herr Oberstlieutenant⁷, moj najdublji naklon, kako ste, dobra večer! (...) Vaša gospođa barunica, to je jedan šarmantni anđeo! Biser od čovjeka, čuvajte je, molim vas, kao najskupocjeniji biser!“ (ibid.: 501-502).

Lenbach zamjera Lauri druženje s Madeleine Petrovnom, smatrajući je naivnom jer vjeruje podmukloj, prefriganoj i lažljivoj ruskoj emigrantkinji, dakle, prepoznaje njezine negativne osobine i zbog toga ju nimalo ne poštuje, kao ni ruske emigrante općenito. Dok Laura cijeni groficu i hvali je, Lenbach će je podcjenjivačkim tonom izvrijeđati: „LAURA s *indignacijom*: Grofica je jedna dama i pošten čovjek koji svojim vlastitim rukama zarađuje svoj kruh. LENBACH: Ona prije svega nije nikakva grofica, nego sasvim obična guvernantica Madeleine, kod grofa Geltzera! Admiral, grof Geltzer, imao je šezdeset i devet godina kada je uzeo za ženu tu vašu Madeleine! (...) Mene neće blefirati jedna guvernantica! A osim toga: ta je osoba jedna sasvim obična klevetnica, koja prlja tuđu čast! To je osoba koju ću ja ispljuskati, kad mi prvi put stane pred lice! (...) Ti u ovakvim situacijama uvijek igraš naivku! Kao da nemaš pojma ni o čemu? Kao da ne znaš da ta osoba mene instinktivno mrzi, jer znade, da mene nema, da bi se ti, kao što si slaba, potpuno zaplela među njene ruske laži i intrige!“ (ibid.: 503).

Lenbach vrijeđa Madeleine i po nacionalnoj osnovi naglašavajući kako su za ruske emigrante tipične laži, prijevare, nepoštenje i intrige: „Bagaža ruska, samo od intriga i laži živi taj skot emigrantski! Grofica, ekscelencija, admiralica, naravna stvar. Admiralica! A iza toga nema ništa nego samo laži i škandali! (...) Ona širi famu da sam ja krivotvorio potpis na mjenici, i da sam osuđen zbog krivotvorenja i prevare, a ne zbog mađarske afere“ (ibid.: 504). Lenbach s prijezirom i zgražanjem naznačava da je njezin odnos prema Lauri previše intiman te da grofica ima homoseksualne sklonosti: „Nije moj stan nikakav bordel za stare lezbijke! (...) Ako toliko čeznu za vama, molim lijepo, izvolite do Njezinog Visočanstva Princesse Volodarskaje, tamo se primaju ženske vizite...“ (ibid.: 505).

Krleža je lik Madeleine Petrovne karakterizirao i prema nacionalnoj osnovi i psihološki, dodajući mu važnu funkciju u nastavku same radnje: „Ova emigrantkinja svojom grotesknošću, bučnošću i poznatom ruskom slatkorječivošću potiskuje tešku i žalosnu agramerskoglembajevsku atmosferu, unosi neku vrstu života i pokreće tempo radnje, ne samo svojom dinamikom i neočekivanom, ali prirodnim posjetom pomodnom salonu galanterijske radnje svoje prijateljice, nego činjenicom koja otkriva lezbijski karakter toga prijateljstva“ (Vučetić, 1958: 199).

⁷ njem., gospodine potpukovniče

5.6. Melita – *histerična maska*

Melita plemenita Szlougan-Szlouganovechka, kako je imenuje Krleža u samom djelu naglašavajući njezino plemenito porijeklo, supruga je veleindustrijalca Klanfara. Radi se o ženi srednjih godina zasićenoj monotonijom u braku koji ne ispunjava njezina očekivanja, i to sa suprugom koji nema nikakvih gospodskih manira, što ju dodatno izluđuje. Iako je njezin brak s Klanfarom bio dogovoren i svjesno je ušla u njega iz materijalnog interesa, ona je nesretna, stalno očajava i želi nešto poduzeti kako bi promijenila sadašnje stanje u kojem se nalazi: „Ja sam stupila u ovaj Klanfarski brak na kompromisnoj bazi, ali danas se ovdje više ne da pristojno živjeti! (...) Ja više ne mogu podnijeti, kad vidim njegov jezik opet u šupljem zubu, ne, ja to ne mogu tjelesno, psihički, nikako, ne“ (Krleža, 1950: 563).

Ljubavne afere Meliti nisu strane pa je tako često u zagrljajima čak dvaju ljubavnika, Olivera Urbana, koji djeluje poput pravog prijatelja sa svojim savjetima i urazumljivanjem njezinih kaprica, i Aurela, postimpresionističkog slikara, koji je naslikao njezin portret i radi kojeg je spremna ostaviti svog supruga, bez obzira što je i sam Aurel oženjen. Ona je nepromišljena, ne želi shvatiti da je egzistencijalno ovisna o Klanfaru, a da se Aurel o njezinoj želji da pobjegnu zajedno nikad nije izjasnio, te pomalo infantilna u svojim fantazijama i upravo Urban nastoji smiriti i urazumiti njezine hirove: „To su kaprise, to su fantomi, to se u tebi dosađuje jedna lijepa mlada dama, sita majoneze, čokolade, glazbe; to iz tebe govori jedno simpatično, bedasto dijete!“ (ibid.: 561).

Melita zauzima prema Klanfaru oholi stav, pothranjivan iluzijama o važnosti vlastita podrijetla i intelektualnoj nadmoći, bivajući uvijek iznova ozlojeđivana i razdraživana njegovim ponašanjem, gestama i rasuđivanjem (usp. Hećimović, 1976: 437): „(...) Ja ga već dvije godine molim da me pusti na konja, meni je doktor propisao kretanje, ali on misli da konj krade vrijeme, ako nije zapregnut u plaćenu foringu. Za moje slikanje on je uvjeren, da je slaboumno; on nema pojma o slikarstvu. (...) On gleda uljenu sliku kao kmet fotografiju“ (ibid.: 562): „Klanfar i ja potpuno smo strani jedno drugom: dva odgoja, dva veltanšaunga, dvije rase!“ (ibid.: 566). Ili: „Ljudi se ne razlikuju po podrijetlu nego po tome, što jedni jesu gospoda, a drugi nisu!“ (ibid.: 588).

Melitu živciraju njegova pojava, držanje, nekulturno ponašanje, hrkanje, tvrda kmetska glava, primitivizam, pa zbog toga uporno želi otputovati s Aurelom u inozemstvo i u Firenci položiti ispit na slikarskoj akademiji. Aurel je za nju totalna suprotnost Klanfaru – on je talent, miran i kontemplativan karakter. Melita trabunja cijelo vrijeme o tobožnjem uzimanju inicijative, na što je Urban opet upozorava jer se boji da se ne zavede te iz jedne

grozne situacije ode u još goru: „Ti govoriš naivno, kao dijete. Ti si prekrila svoje vlastite oči tom tvojom inicijativom i misliš, jer žmiriš, da te sada više nitko ne vidi. To je vrlo lijepo, taj tvoj talent i taj put u inostranstvo, ali jedno je put u inostranstvo, a drugo je rastava braka!“ (ibid.: 564).

Iz Urbanovih replika uočava se stav koji zauzima prema Meliti kao prema naivnom, neiskusnom djetetu prepunom hirova i sanjarenja koji nemaju veze sa stvarnim životom: „(...) meni bi tebe bilo žao da se eksponiraš, ta sve je vani u životu tako skandalozno brutalno, sve je vani tako odvratno stvarno, a ti si dijete, ti živiš tu sada u izolaciji, ti si suviše trepetljiva duša, preotmjena, mnogo preotmjena...“ (ibid.: 568). Melita nije tip ni fatalne žene ni Weiningerove žene bludnice unatoč ljubavnim aferama, ovaj ženski lik, kao i svi ostali likovi u *Ledi*, nije psihološki profiliran, već je sveden na masku, karikaturalno opisan, s izokrenutim stavovima i posvema okrenut tjelesnom i materijalnom. Njezin život daleko je od savršenog i nije ispunjen srećom, no ona nije prezentirana kao trpeći objekt, žrtva nesretne ljubavi ili životnih okolnosti, već kao hirovito žensko biće sa svim svojim slabostima i manama. Ona se pretvara kao snažna žena koja ima svoje *ja* i odupire se izvršavanju bračnih obaveza, ponaša se bezobrazno i oholo s jedne strane, a s druge očajava, pokušava izmanipulirati Aurela da pobjegne s njom lažima da je trudna i sl. Suprotstavlja se svome suprugu, ulazi u konflikte, prijeti mu razvodom, mašta o bijegu s Aurelom, no, na kraju shvaća da joj je ipak najbolje ostati s Klanfarom koji joj pruža materijalnu sigurnost. Nije dovoljno čvrst karakter koji će učiniti sve da ostvari svoje ciljeve, jer pravih ciljeva zapravo i nema, kod nje je sve izrečeno i napravljeno u afektu, bez razmišljanja. Na njezinu prevrtljivost, pretvaranje i izvještačenost upućuje nas i Krleža u didaskalijama, kada usred žustre svađe s Klanfarom zazvoni telefon: „*Telefon. Iz afekta, u kome je sva drhtala potresena, na rubu živčane konvulzije, Melita se u onom momentu kada je uzela u ruke slušalicu, pretvorila u damu, koja stupa pred nevidljivog partnera, da s njime povede razgovor po svim pravilima etikete. Iz kaosa ona se u tren izbalansirala u snobizam, u konverzaciju, u frazu i izvještačenu glumu indiferentnog razgovora, kako razgovaraju gospođe koje nemaju drugih briga do razgovora kao takvog*“ (ibid.: 592).

Melitino nezadovoljstvo i jadanje nad sirovim ponašanjem vlastita muža Krleža koristi ujedno i za ismijavanje nje same, jer nedugo nakon ogorčenih Melitinih riječi, dolazi Aurel, njezin ideal o kojem ima najbolje mišljenje i s kojim namjerava riješiti sve svoje životne probleme, govoreći o svojoj zubobolji i drugim banalnim stvarima, ne razmišljajući o ikakvoj ozbiljnoj vezi s njom. Nakon Melitina pisma i pokušaja da ga zadrži za sebe, Aurel iznosi pred Urbanom svoje mišljenje o njoj: „(...) kako je ta žena pretenciozna! Ja ne znam, je li ona

uopće normalna? Ja ne znam, je li ona sebe u posljednje vrijeme uopće bolje pogledala u zrcalu? Ta ona je nikotizirana, ispijena, histerična maska; i odakle tom morbidnom stvorenju ta tjelesna pretenzija, to mi je sasvim nejasno!“ (ibid.: 640).

Zanimljivo je njegovo viđenje Melite kao *maske i morbidna stvorenja*, jer je Krleža sve protagoniste *Lede* (bez obzira na spol) prikazao kao takve, amoralne, površne, bez pravih društvenih preokupacija, s naglašenim erosom, svodeći sve na lakrdiju.

5.7. Klara – pasivnost i prilagodba

Ni drugi ženski protagonist *Lede* po profiliranju ne odudara previše od prethodno analiziranog. Između Melite i Klare nema prevelike razlike; Klara je u nesretnom braku s nevjernim Aurelom, također sklopljenim iz interesa, i sama stupa u ljubavnu aferu s drugim, točnije Urbanom, no nije hirovita kao Melita, svjesna je svoje situacije i prihvaća ju takvom kakva jest, bez pomišljanja na moguće promjene. Klara nije tip snalažljive, aktivne žene spremne riskirati kako bi se izborila za sebe i poboljšala trenutni status u braku i društvu, već je indolentna i pasivna, zbog toga što razmišlja o egzistencijalnoj sigurnosti koju ima bez obzira na sve što mora trpjeti. U njenim sentimentalno-patetičnim tužaljka o vlastitom djetinjstvu prepoznaje se sličnost s likom barunice Castelli, samo što „barunica Castelli nosi svoju kob u krvi, ona je strastvena nimfomanka koja to ne krije, dok se Klara prepušta poslije godinu dana flertovanja Urbanu da bi se odmah potom ponovno skrila u sigurne materijalne okvire legitimna braka s Aurelom“ (Gašparović, 1989: 144). Ona je krhka i slaba, zatočena u bezizlaznoj situaciji, stoga se postavlja spram Urbana neposredno i iskreno: „Ja nemam karaktera da nešto počnem, pa ni liječiti se. Da nešto počnem, ja sam prestara. (...) Ja znam svoje stanje, kakvo je, dobro! Da Aurel nije ne znam kakav talent, to ja znam. Da me vara s raznim drugim ženama, i to znam. (...) Da nemam više glasa, da se vratim operi, sve ja to znam... Ja sam legitimna gospođa jednog slikara, koji ima svoj ugled, svoju karijeru, svoju novogradnju, svoje izložbene kataloge, ja uz te kataloge i tu novogradnju imam neku pravnu garanciju, i ja danas više nemam snage da ostanem sama i da počnem za sebe sama bez te pravne garancije. (...) Ja se bojim siromaštva. (...) Ovdje je sve kulisa, eventualno i lažna, iza toga postoje gnjile i bolesne afere, tu moguće i nema one ingenioznosti o kojoj se piše po novinama, ali tu postoje za mene pravne garancije, da ne moram natrag u onu polutminu. Ja nemam nikakvih potreba, ali moja topla voda i moje pidžame, to mi je zagarantirano“ (Krleža, 1950: 617-618).

Iz navedenog citata jasno je da Klara strpljivo podnosi sve nepovoljnosti kako bi sačuvala svoje pravne garancije i ovdje ostavlja dojam iskrenosti pa čak i tragičnosti cijele situacije u kojoj se nalazi. Priznaje svoju slabost i suočavanje sa sudbinom, a Urban to vješto iskorištava i zavodi je slatkorječivošću: „Vaš je glas tamno-voluminozan kao topla tropska šuma, vaš glas djeluje na mene libidinozno, neposrednije, dublje i istinitije od svega što je u meni razumno. (...) Imati takav glas kao što je vaš i trovati se besmisleno kao što se vi trujete, to je neinteligentno. Imati jedno tijelo, takvu posudu užitka, kao što je vaše tijelo, a pretvarati u svojim rukama sve u žalosno i dosadno kao što vi činite, Klara, to je lakoumno. Zanimljivo je, da ja vas više osjećam kao malog androginoz dječaka nego kao ženu!“ (ibid.: 619-620).

Urban ne samo što simpatizira Klaru i veliča njezin glas i stas, smatra je inteligentnijom od Melite upravo zbog toga što je promišljena te će radije prijeći preko svega i trpjeti sva poniženja samo kako bi sačuvala pravnu garanciju, a ne razoriti vlastiti brak, kao što želi Melita; to svoje mišljenje Urban iznosi pred Melitom: „Gospođa Klara je mnogo inteligentnija od tebe: njoj je pojam pravnih garancija jasan kao da je studirala pravo!“ (ibid.: 663).

Klara u razgovoru s Urbanom dok se žali na svoj trenutni položaj iz kojeg nema izlaza, ističe nepovoljan položaj žena u društvu onog vremena i činjenicu da su žene, nažalost, i dalje ovisne o muškarcima u egzistencijalnom pogledu i iz toga se vidi njezin feministički stav jer je za nju takvo stanje neprihvatljivo: „Plačem, jer je moja situacija takva da ne mogu drugo, nego da plačem. Fakat, da žene nisu samostalne, tako je porazan, naše stanje još je uvijek tako barbarsko, položaj u kome živimo tako je nemoguć“ (ibid.: 630).

Klarina odvažnost i hrabrost dolaze do izražaja u trenutku kada se odluči suočiti s Melitom, ljubavnicom svog supruga, i otvoriti joj oči, iz ženske solidarnosti, o muškarcima s kojima su obje u intimnim odnosima i njihovim mišljenjima koja dijele o njima. Pred kraj četvrtog čina dolazi Klara, uzbuđena, u plesnoj toaleti i u krznu, želi razgovarati s Melitom, tj. dati joj do znanja cijeli razgovor koji je čula između Urbana i Aurela, što Aurel misli o njima te da želi oženiti Ledu jer bez nje ne bi mogao više stvarati. Urban koji se već bio našao s Melitom prije nje govori da su to fantazije i neistine, nervozno opovrgava sve njezine riječi, no Klara mu odlučno odvrća pred Melitom: „Vaš intimus, gospodin savjetnik sanktpetersburškog poslanstva, koji mome suprugu kupuje modele, taj gospodin imao je čast da postane noćas i mojim intimusom! I sve to šta taj gospodin tjera s vama, sa mnom, s mojim suprugom, s vašim ljubavnikom, s malom Ledom, s gospodinom Klanfarom, sve je to najobičnija prevara!“ (ibid.: 665).

Prijateljski nastrojena, Klara govori Meliti o pokvarenosti, dvoličnosti i lažljivosti njihovih muškaraca koji su ih zaveli i iskoristili kao svaku drugu ženu, jer su u njihovim očima sve žene jednake, promatrane samo kao seksualni objekti: „Došla sam k vama Melita, na liniji potpuno dezinteresirane ženske solidarnosti, da vam objasnim vašu ličnu situaciju, da ne padnete žrtvom ovakvih gentlemana: ja sam prije pola sata čula moga supruga i ovoga ovdje gdje govore o vama tonom kakvim se ne govori ni o onim tamo ženama... Ove gospođice na ulici, i mi dvije, mi smo u očima tih tipova potpuno jednaki pojmovi“ (ibid.: 666).

Ženski likovi ove komedije prikaz su agramerskog međuratnog vremena, koncipirani kao neproduktivna, slatka, snobovska, pomalo slaba i luckasta ženska bića, zasićena brakom i pokrivene bludnice, portretirane u njihovoj pravoj psihičkoj i unutarnjoj stvarnosti: „Prohtjevi ovih žena, njihova ljubakanja, njihova nezainteresiranost za stvarna ljudska pitanja, njihove brige za svoj krov, za svoje bogatstvo i ugodnosti, za svoje klavire, slike i konfore, upravo izviru iz njihovih želja za užicima, iz njihovog egoističkog i lakomislenog egzistiranja, koje je suština njihovih brakova i njihovih misli“ (Vučetić, 1958: 212). Unatoč socijalnom statusu i društvenom položaju, i Melita i Klara zapravo su nesretne i jadne žene koje proživljavaju svoje padove i poniženja u svojim preljubima i avanturama, koji su ishod tzv. ženske slabosti.

6. „Antropologija ljubavnog odnosa“

Po uzoru na N. Triva, odabrala sam upravo ovaj naslov poglavlja jer, kao što je ona već uočila u svojoj disertaciji, Krležini se ženski likovi uvelike dadu analizirati promatranjem u interakciji s muškarcima i njihovim ljubavnim odnosima. Problem braka u patrijarhalnom društvu i problem odnosa muškarca i žene u erotičkom, moralnoobičajnom i društvenom smislu uopće, jedna je od glavnih tema Krležina pera: „Ta stvarnost erosa i ljubavi, odnosno mržnje i raznih deformacija u bračnim odnosima, traženje i gubljenje ljubavnih sreća, zatim pusta mučenja, mistifikacije, varanja, perversije, razne, dakle, komplikacije, koje su teren kriminalnih i često samoubilačkih ishoda i ispada, često se sreću u Krležinom djelu“ (Vučetić, 1958: 204). Krleža vjerodostojno i temperamentno prikazuje dijalektiku spolova, njihovo međusobno proždiranje te iluzije i egzistencijalnu problematiku braka. Sve te ljubavne teme prikazane su kao tragedije u kojima je bitno izopačenje strasti i ljubavi, ali i ljudskog. Konceptiju žene ostvarenu u Krležinim dramskim djelima možemo razotkriti i kroz antropologiju ljubavnog odnosa između muškarca i žene. Muški likovi daju nam uvid u svoju perspektivu razmatranja ženskog roda, iz njihovih postupaka vidljiv je odnos prema ženi, način na koji ju tretiraju te kako razmišljaju o njoj. Jedan od modusa pojavljivanja ženskog lika, kako ističe Triva, je i bračni odnos, stoga su brakovi, bračne krize i bračni trokuti koji se protežu piščevim diskursom tema ovog poglavlja u kojem će se detaljnije analizirati navedena problematika muško-ženskih odnosa.

Krležine drame prepune su ljubavnih zapleta; bračni odnosi preplavljeni su lažima, preljubima, dramama, intrigama, obmanama partnera, što ni ne čudi s obzirom na činjenicu da su ti literarni brakovi sklopljeni iz interesa, a ne iz ljubavi, što dovodi do nepomirljivih nesporazuma i nerazumijevanja među supružnicima. Naravno, glavni je uzrok bračnim krizama i neslozi opet žena. Slijedi pregled konceptija ženskoga identiteta kroz antropologiju ljubavnog odnosa po interpretiranim dramama.

6.1. Dehumanizacija erosa

Neiscrpiva problematika međusobnog odnosa žene i muškarca proteže se kroz cijeli ciklus Glembajevih, a posvema prevladava u *Adamu i Evi*. U ovoj fantaziji Krleža iznosi patološke odnose muškarca i žene prikazujući ih kao dehumanizirajuće kreature koje se neprestano muče, svađaju, prepiru i svojim ponašanjem posvema negiraju svaku razumnost i podnošljivost: „Žderu se čovjek i žena na mrtvo ime, njihovi erotički odnosi potpuno su

patološki poremećeni i komplicirani, i u toj kompliciranosti, zoološkoj samoživosti i nepodnošljivosti javlja se, s jedne, s njegove strane, kriminalna agresivnost, a, s druge, s njezine strane, potreba samouništenja, samoubilačka psihoza“ (Vučetić, 1958: 33-34).

Muškarac i žena u ovoj drami sami su sebi mučitelji i krvnici, razapeti između potrebe da vole i budu voljeni, da muče i budu mučeni, teže za slobodom, a potrebna im je i odgovornost. Njihovi dijalozi psihološki su razrađeni u situaciji u kojoj ih pisac predočava, a didaskalije u *Adamu i Evi* vizualni su korelati dominantnih stanja, situacija i emocija. Na samom početku pisac nam daje uvid u dramsku radnju: „Kada se zavjesa digla, vidi se, da su se čovjek i žena, gospodin i dama, Adam i Eva tukli. I to, kako se već tuku ljubavni parovi po hotelima“ (Krleža, 1956: 253). Poremećenost i nehumanost tog ljubavnog odnosa ističe se reakcijom gosta iz susjedne sobe koji komentira ove ljubavne pacijente: „Izvinite me! Ali ovo što vas dvoje ovdje već treću noć radi, to nije ljudski! (...) I nije 'Hotel Eden' sam! I 'Esplanade' i 'Central' i 'Continental' i 'Imperijal' i 'Royal' sve to vrvi kao košnica, sve se to bode kao osinjak! Pljuje! Kune! Ždere! Ogovara se, kleveće, mrzi, ubija, kolje, prezire se...“ (ibid.: 262). Iz navedenog citata može se zaključiti kako takav muško-ženski odnos nije bio neuobičajen, već da iskrenog odnosa prožetog međusobnim poštovanjem, razumijevanjem i ljubavlju više nema. Sve se svodi na isprazno, materijalno i seksualno zadovoljstvo, ništa drugo nije važno, stoga su i temeljne ljudske vrijednosti izokrenute: „Jedan otrcani stari stjeničavi velegradski hotel sa sobama na čijim zidovima vise razderane tapete, žute se bidei i gdje se pred našim očima raspada jedna otrcana ljubav u kojoj se ekstaza već odavno pretvorila u histerično nezadovoljstvo, u kojoj jedna nesretna, i zato vječna Eva, svojom ljubavlju tiranizira čovjeka koji je vjerovao da je sve ono što je bilo i prošlo na kraju krajeva ipak samo jedna beznačajna epizodna avantura. Eto, to su životno-psihološke činjenice koje pokreću dramska zbivanja u *Adamu i Evi*“ (Donat, 2002: 85).

I gospodin iz susjedne sobe, već spomenuti gost hotela, aludira na biblijsku priču o Adamu i Evi, a iz njegovog monologa izvire mizoginija i misao da su žene krive za svo zlo: „Kako se zove ona vaša knjiga u kojoj je sve to žalosno zbivanje prvi put zapisano? Kako se zove? Bi-bibiblija! Da, biblija! Tamo je zapisano, kako je gospođa stala u negližeju, pod tajanstvenom rajskom jabukom! 'Hotel Eden'! Afera s jabukom! Pojeli ste jabuku i onda je počelo i od onda pa do danas to neprekidno i intenzivno traje“ (Krleža, 1956: 263).

U toj jednočinki, u kojoj preuzima imena prvoga biblijskog para, Krleža obrađuje vječnu borbu spolova i to na taj način da sam svršetak drame čini zapravo njezin početak kako bi time simbolički dokazao kako ta ovisnost muškarca i žene i njihovo uzajamno gloženje nema kraja sve dok postoji ljudski rod: „Krležin Adam i Eva, te personifikacije Čovjeka i

Žene, kreću se u zatvorenom krugu svojih zapletenih uzajamnih ovisnosti i zasićenosti, koji njihov odnos dovodi do besmisla i pojedinačne, osobne razapetosti, te iz svjetlosti i ljepote dana čini pakao. To dvoje ljubavnika grize se, kinji i muči u histeričnoj atmosferi, što traje od prvog trenutka kad ih se upoznaje u stjeničavoj sobi hotela 'Eden', pa sve do samoubojstva Žene do kojeg dolazi nakon bezuspješnih pokušaja međusobnog razumijevanja i uvažavanja, svađa i predbacivanja, suza i prijetnji, što su uzrokovani Čovjekovom najavom raskida dotrajalih uzajamnih veza“ (Hećimović, 1976: 368).

Nakon što Čovjek saznaje iz novina da se njegova ljubavnica doista bacila s petog kata hotela „Eden“ i on se u isti tren mahnito poput zvijeri baca pod vlak. No, tragičan kraj ove mučne ljubavne priče tek je početak nove, jednake prvoj, jer njihov ponovni susret u zagrobnom životu počinje isto i daje nam naslutiti da će jednako kobno i završiti. Odnosi ostaju isti, samo se scenarij mijenja: „Eros prevladava sve, da bi sve i poremetio; - opet se bude razgovori, fraze, simultane poze, i opet evo cjelivanja“ (Vučetić, 1958: 36). Njihovo ponovno mjesto susreta nakon smrti jest „Hotel Eden“, za koji kelner kaže kako je po prvi puta reklamiran u svetoj knjizi Bibliji pred šesnaest tisuća godina, i ovdje Gospodin poziva Ženu na večeru, jadajući joj se o nesretnom ljubavnom iskustvu za koje je, logično, žena kriva: „Dramama su obično isključivo žene krive! Svemu su uostalom žene krive! Koliko žena, toliko afera!“ (Krleža, 1956: 276). Ili: „A čovjek vidi! Nije da ne bi vidio! Vidi on dobro, kako je! Ali ne će da vidi! Ne će. Laže sam sebi! Stisne oči i žmiri, samo da ne vidi. Krastaču drži u ruci, a govori da je smaragd. Kristal! Duša! Kristal! Htio sam jedanput da razbijem jedan takav kristal! ... Preda mnom cijeli jedan životni problem, a ovdje jedna dosadna žena. Olovo. Propast! I počeo sam da je davim, da se oslobodim, a ona mi ljubi ruke i plače – oh – tako, da tako je to sa ženama!“ (ibid.: 277).

Žena ga dapače sažalijeva i uvjerava da nisu sve žene iste, umiljava mu se tješeći ga kako postoje dobre, vrijedne, iskrene žene koje će pozitivno utjecati na čovjeka, a ne upropaštavati njegov život: „ŽENA *klekne pred čovjeka samaritanski i ljubi mu ruke*: Mili moj! Koliko ste patili! Kako mi se milite! (...) Ubogi moj! Koliko mora da ste patili! Kako ste nesretni bili s takvim banalnim ženama! A treba da znate da ima i drugih žena na svijetu!“ (ibid.: 277). Gospodin tvrdi da žena loše utječe na čovjeka, koji joj naivno vjeruje. Umjesto da ga usreći i podržava, ona ga bešćutno uništava; čovjek je, dakle, prikazan kao razumno i osjećajno biće, a ženi su dodijeljene sve negativne karakteristike: „Čovjek je djevičanski naivan! On vjeruje u svaku ženu! Čovjek je žedan ljubavi, kao trulo cvijeće u teglama sunca! Čovjek je dijete! On bi da se s ekvatorom igra, i da zvijezde daruje ženi kao broš! A što daje žena čovjeku? Truje mu volju, gazi mu ideale, ždere mu živce...“ (ibid.: 277).

Žena uporno opovrgava njegove tvrdnje želeći ga pridobiti na svoju stranu i u tome uspijeva; iz citiranog dijaloga daje se naslutiti kako ova morbidna ljubavna priča, čiji kraj smo već vidjeli prije u drami, kreće ispočetka: „To je laž! Žena može da sućustvuje! Ona može da razumije! Žena je čovjeku jedina inspiracija! GOSPODIN *pridiže ženu k sebi*: Kako ste mi simpatični! Tako nekako osjećam, kao da ste mi blizi! ... Meni se čini kao da me doista razumijete! I tako mi se čini, kao da sam vas negdje davno, davno poznao! Da ste bili dio mene – ŽENA: I jeste! Mi smo se negdje već sastali u životu! Davno! Davno! Ja tako pojmim da ste tražili ženu i da je niste našli! Ali ima i dobrih žena u životu! Žena, koje su potpuni, dobri, pozitivni ljudi! Plemeniti, izgrađeni ljudi! GOSPODIN: Doista! Kada vas držim za ruku, osjećam da je istina što govorite! Istina je, da ima sreće i harmonije i duše. To nisu fraze, toga ima! Čovjek može da se obnovi, da izađe van!“ (ibid.: 278).

Ljubav je, dakle, ciklično ponavljanje istoga: borbe, smrti te ponovnog rođenja. Didaskalije aludiraju na intertekstualnost s biblijskom pričom prema kojoj je žena glavni uzročnik grijeha: „*Izlaze van ispod one horizontale, gdje je bio spušten mrtvački sanduk. Tamo je tropski park. Vodokoci pršte, sunce sja, ptice pjevaju, a na sredini se je razraslo granato drvo, čije se grane svijaju pod crvenim plodovima. Žena skida jedan plod i daje ga čovjeku. On kleči pred njom kao pred božanstvom i uzima plod pobožno kao hostiju. Za njima je na izvjesnu distancu išao kelner i stao je pod korijenjem drveta u tmini, a u taj se čas stala oko stabla obavijati debela zelena zmija*“ (ibid.: 279).

Završne replike Kelnera kazuju ne samo to da je fabula *Adama i Eve* ponavljanje biblijskog mita nego i to da je svaki ljubavni odnos u životu vraćanje iste, nepromjenljive priče: „Čudna su ta djeca hotela i ekspresnih vozova i abortusa! Oni se sada cjeluju djevičanski, kao da se nikada požderali nisu! Kao da nije tekla krv između njih i kao da ne će opet teći krv između njih!“ (ibid.: 279). Kelner, kao rezoner svih događaja u drami, daje svojevrsnu kritiku društva u cjelini i takvih ljubavnih odnosa.

Ova drama je „legenda o nesreći u ljubavi, koja je samo dehumanizacija erosa, mučnina i zločinstvo (Vučetić, 1958: 36). Ta prokleta ljubav u stadiju dehumanizacije, „industrijalizirana ljubav“, kako je naziva autor na početku drame opisujući mjesto radnje, je suvremena zbilja: „Soba u petom katu velegradskog, stjeničavog hotela, što su ga u ovo naše doba, kada je i ljubav industrijalizirana, prozvali patetičnim imenom: 'Eden'“ (Krlježa, 1956: 253).

Radi se o mazohističkoj „ljubavi“ kojoj je svrha mučiti i biti mučen, s nemogućnošću komunikacije među partnerima, bez osjećaja odgovornosti prema drugoj osobi, bez pravih, iskrenih osjećaja, tolerancije, humanosti.

6.2. Nimfomanija

Iščitavanje Charlotte kao žene-mačke, ženke, nimfomanke, glumice, fetiša – kao *stereotipa* ne bi bilo potpuno kad se u obzir ne bi uzelo njezino mjesto u diskursima muškaraca koji su živjeli i koji žive s njom, koji su je voljeli i koji je vole, koje je zavedila i koje zavodi: Ignjata Glembaja, njezina supruga, Leonea Glembaja, njezina posinka i mnoštva njezinih intimnih partnera – Alojzija Silberbrandta, starog Fabriczya, Oberleutnanta Ballocsanszkyog, dnevničara Skomraka... (Oklopčić, 2008: 114)

Usredotočit ću se na koncept Charlottina lika iz muške perspektive, istaknuti kakvo mišljenje muškarci dijele o njoj te u kakvim su odnosima, a pritom ću posebnu pozornost obratiti na Leonea i Ignjata. U diskursu njezina zakonita supruga prisutna je opčinjenost i svojevrsna ovisnost o znatno mlađoj i privlačnoj supruzi koju idealizira ponajviše zbog njezine tjelesnosti, ali i svih drugih aspekata njezina bića: „GLEMBAY *svečano s patosom sjećanja na zlatnu prošlost*: Najsretniji dan moga života bio je kada sam upoznao tu ženu!“ (Krlježa, 1950: 390). Odnosno: „Ta je žena naučila mene živjeti! Poslije one mase žena, ona je bila prva, koja me je naučila što je to: živjeti i biti sretan! Trebalo ju je vidjeti u njenoj šantung-svili sa zlatnim štikerajem! Vidiš: ona je mogla da spoji najekstravagantnije boje, na njoj je sve to uvijek bilo šik i invenciozno. Njene cipele od zmijske kože, njen kineski suncobran, njene orhideje, sve je to bilo svjetlost i zlatna boja!“ (ibid.: 396). Ili: „.... Šarlota je čitavo moje kućanstvo podigla za tri kategorije! Šarlota je konačno mene stavila u centar mog vlastitog doma! Sve moje Kirmane, Korasane i Tebrise ona je zbog mene kupovala, jer su perzeri moja pasija! Onaj lotrinški goblen, holandeski špajscimer, sve je to ona izrežirala zbog mene. I zbog mog ličnog comforta! Tko je došao prvi na ideju, da uveže moje knjige? Tko je u mojoj vlastitoj kući uopće meni posvećivao kakvu pažnju?...“ (ibid.: 397).

Charlotta je za Glembaja prvenstveno seksualni objekt upravo zbog dominacije njezine tjelesnosti i vitalnosti koja ga je vratila u život, stoga i jest prezentirana kao stereotip jer služi zadovoljavanju muških seksualnih apetita. Na temelju citata rezimiram da Ignjat ima pozitivno mišljenje o svojoj supruzi, govori o njoj s oduševljenjem i ponosom, hvali je i ističe njezine kvalitete te, zaslijepljen njezinom erotičnošću i fizičkom ljepotom, ne vidi kakva je zapravo manipulatorica muškarcima: „Ignjat zapravo Charlottu doživljava kao objekt ostvarene seksualne žudnje i trofej njegova muškog ega“ (Oklopčić, 2008: 114).

Dok je za starog Glembaja Charlotta podignuta na pijedestal, predstavljajući njegov ideal žene pa time i svojevrsnu ulogu svetice u njegovim očima, kod sina Leonea ona prelazi u drugu krajnost – za njega ona je obična bludnica, demonska žena koja vodi muškarce u moralnu propast, a uz sve to još je i zla maćeha. Leone se žestoko opire očevim stavovima i

mišljenjima o barunici ističući sve negativnosti njezina bića: „(...) Ta žena vrši na tebe tako čudotvoran upliv, da je tu svaka riječ suvišna! Izvini me, ja se ne osjećam pozvanim, da ti dajem savjete, ali ja mislim, da je ta žena tvoj fatum!“ (Krlježa, 1950: 390). Ili: „(...) gospođa barunica je za tebe simbol čiste sublimne Sreće!“ (ibid.: 391); „(...) Ta žena upropaštava te moralno i materijalno već godinama na moju ličnu sramotu!“ (ibid.: 408); „(...) Zar ti misliš, da onaj blesan Ballocsanszky dolazi u ovu kuću zbog tvoga bridgea ili zbog tog, jer je i njega gospođa barunica šarmirala? Ti si se dao šarmirati od jedne bludnice i svi mi moramo gledati u zemlju od stida godinama...“ (ibid.: 409).

Leone smatra barunicu glavnim uzrokom majčina i sestrina samoubojstva i za sve krivi oca koji se spetljao s njom slijepo joj vjerujući. Stari Glembay, naravno, brani baruničinu čast, a kao razlog samoubojstva navodi *fantastičnu daniellijevsku krv* ističući kako je Leoneova majka pokušavala samoubojstvo već sa sedamnaest godina (usp. ibid.: 389). Leone aludira na baruničino bludničenje i proračunat, iskvaren karakter te otkriva nepoznato porijeklo zamjerajući nezasluženu titulu barunice: „(...) Dogodilo se to, dragi moj, zato, jer je Alis konstatala za mladoga Zygmuntowicza da spava kod tvoje gospođe barunice! Alis je nevino bila zaljubljena u mladoga Zygmuntowicza!“ (ibid.: 389); „(...) Moja se mati otrovala u eri skandala s tom pustolovkom, a sedam godina kasnije, kod Alisinog sprovoda, našao sam od maminog krzna skrojen pasji poplun. Pseto te dame pokrivalo se krznom moje majke!“ (ibid.: 392); „(...) Samoubijstvo tvoje prve žene i tvoje dvadesetgodišnje kćerke je moral insanity? A to, da ovu ženu smatraš vrhunaravnom i šarmantnom, to nije moral insanity? Toj ženi ni imena se ne zna i krsni list joj je falsifikat, a vi je zovete barunicom? Kakva je ona barunica? Ima li nekoga tko zna, kakva je ona barunica? Tko je ta žena? Odakle je došla? Stari Fabriczy našao ju je u jednom bečkom Stundenhotelu!...“ (ibid.: 408).

Leone se prisjeća prvog susreta s barunicom i gorko osuđuje njezino drsko ponašanje te dolazak na sprovod s psom: „Ja sam je upoznao onog istog zimskog jutra, kada se otrovala mama! Mama je ležala mrtva, a ova je žena došla s velikom kitom Parma-ljubičica i sa svojim maltezijskim pinčem Fifijem. Kakav raffinement! S jednim maltezijskim 'pudlom' na ruci doći da vidiš svoju mrtvu suparnicu!“ (ibid.: 390).

Stari Glembay napada sina jer nema konkretnih dokaza nazivajući ga neuropatom kakva je bila i njegova majka, za sve krivi daniellijevsku krv, a barunicu štiti i brani do zadnjeg trenutka kao nešto najdragocjenije u svom životu. Kada Glembay kaže kako je barunica posijedjela od nesreće sa starom babom, Leone odgovara ironično: „Castellica je posijedila? Ona je prestala oksidirati kosu! To je njoj šik: poslije takve nesreće promijeniti

periku! Molim ja tebe! Ta je žena držala svoga pinča i tako se molila nad mojom mrtvom mamom!“ (ibid.: 404).

Neprestano osvrtnje na majčinu smrt govori nam o nepreboljenom gubitku koje je ostavilo traga u kasnijem oblikovanju Leoneovog identiteta. On žudi za očevim prihvaćanjem, ali mu i nedostaje majčinski oslonac u životu, koji nije pronašao u drugoj očevoj supruzi. Leone provokativno nabraja baruničine ljubavnike pred ocem, baca mu dva Charlottina pisma lila boje pisana Silberbrandtu s potpisom Mignon, nađena kod Skomraka koji je radio u baruničinom Dobrotvornom Uredu; on se objesio, a za sobom je ostavio oko petnaest pjesama posvećenih barunici Glembay i ta dva, čini se, ukradena pisma. Za Glembaya su sve to krive pretpostavke, *moral insanity*, pa nakon žustre svađe i tučnjave, Leone konačno priznaje ocu da je i on bio baruničin ljubavnik godinu dana nakon majčine smrti kad se vratio iz Cambridgea: „(...) Između sve te gospode, gospođi barunici je uspjelo da toga ljeta šarmira i mene! I to sa svojom Mondscheinsonatom... I tek u Cambridgeu, u onim maglama, nekoliko mjeseci kasnije, retrospektivno, meni se objasnilo, kako to stoji sa šarmom te dame. Onda mi se tek objasnilo, što se to kod nas Glembajevih zove moral insanity! Da! Vidiš: to je moral insanity: biti metresa jednog starca, imati uz to tri ljubavnika, bojati se jednog dvadesetgodišnjeg studenta iz Cambridgea! Ta je žena mene smotala među svoje noge, da se riješi svake kontrole!“ (ibid.: 411).

Nakon što se barunica vratila iz vrta jer je imala migrene cijelu večer, Ignjatu je već bilo pozlilo od toliko stresnih događaja i on pade mrtav. Nakon Ignjatove smrti, autor nam u didaskalijama daje kratak baruničin fizički i psihološki opis: „*Ulazi Šarlota, barunica Castelli-Glembay. U crnini. Blijeda i distingvirana, s ogromnim bouquetom bijelih ruža. Nervozna i tiha. Ide u alkoven, položi ruže do pokojnikovih nogu i ostane tako bez riječi stojeći u mislima. Zatim nervozno prekrstivši se vrati se do stola*“ (ibid.: 430); „*Barunica Castelli mirna i dostojanstvena do konca. Njen glas je sentimentalno slomljen*“ (ibid.: 431).

Charlotta u drugome činu ostaje nasamo s Leoneom te koristi priliku da započne razgovor, prisjećajući se kako je prije sedamnaest godina sjedio na istom mjestu gdje i sada kada mu je umrla majka, zna da on nju mrzi, a on joj bahato odgovara: „I vi ste donijeli bouquet parma-ljubičica i imali ste vašeg maltezijskog pinča na ruci. Danas nemate toga pinča, to je sva razlika! Onda ste postali legitimnom gospođom Glembay, a danas ste legitimna udovica Glembay. Ako vam tko želi sreću, mogao bi vam čestitati! Poglavlje Glembay sretno ste likvidirali!“ (ibid.: 431-432).

Unatoč njegovim okrutnim riječima, barunica mu pristupa neposredno, intimno i manipulativno, dajući o sebi sliku žrtve u cijeloj priči: “BARUNICA CASTELLI *nekako*

pomirljivo, lažljivo-uvjerljivo, koketno i naivno: Što sam ja vama skrivila? Jesam li ja vama lično ikada učinila što na žao? Vi ste spram mene već godinama nepravedni, a ovo je istina: ako je u ovoj Glembajevskoj kući ikada itko imao sve moje iskrene i potpuno dezinteresirane simpatije, to ste bili samo vi! I kad je ono stigao neki dan vaš telegram iz Aix-les-Bainsa, ja sam se tako iskreno razveselila. (...) U onom groznom slučaju Rupert, mein lieber einziger Gott⁸, imala sam peh! Srušila sam onu bolesnu sirotu konjima i to nehotice! A vidite, vi, vi ste malo prije gore u vašoj sobi bili mnogo okrutniji spram vašeg oca, i on je pao i nije se više digao od svoje skleroze! A meni ne bi palo ni na kraj pameti, da vas optužim zbog umorstva!“ (ibid.: 433-434). Ona ne shvaća njegovu mržnju spram sebe, pravi se nedužnom, pokušava steći njegove simpatije i dalje koristeći svoje umijeće zavodjenja: „(...) Vi meni odričete svaki ljudski kvalitet, a vidite, ja se na vas ipak ništa ne ljutim! Ja sam vam sve oprostila!“ (ibid.: 434). Žali se što ju je neopravdano nazvao bludnicom, a s njim je jedino doživjela ono nematerijalno: „(...) Vi ste vašem ocu gore u sobi s takvim patosom naglasili, dass ich eine Dirne wäre⁹, kao da sam ja ikada tajila taj moj organski nedostatak! Svatko od nas nosi u sebi po nešto, zbog čega bi ga ljudi kamenovali! (...) Upravo vi, koji ste svojedobno toliko fantazirali o mojoj 'erotičkoj inteligenciji', upravo vi ne biste smjeli biti tako vulgarni! (...) upravo vi biste trebali logičnije provesti tu vašu distinkciju: zwischen einer Dirne und einer erotisch intelligenten Dame¹⁰! A vidite: ja se na vas savršeno ništa ne ljutim: mene samo to boli! Boli me upravo iz uspomene na sve ono između vas i mene!“ (ibid.: 437). Pokazuje mu medaljon u kojem dandanas nosi uspomenu na njega – njegovu kosu kad je bio u 22. godini: „-Vidite u ovom medaljonu još i danas nosim vašu kosu!“ (ibid.: 438).

Leone i dalje uporno ostaje pri svome mišljenju, podcjenjuje je i vrijeđa njezino korištenje seksualnosti: „Ja vas gledam takvom, kao što vi jeste! Vi svirate dvadeset godina Mondscheinsonatu, slikate Maréchal Niel ruže na svili, pijete šampanjac na vulkanu! Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe vašeg ispovjednika! (...) Kad bi čovjek skupio sve vaše kavalire, koje ste vi šarmirali vašim Seidenbonbon-glasom, ja mislim, da ne bi stali u ovu sobu!“ (ibid.: 436).

Barunica Castelli opravdava se i za Leoneovu optužbu da je ona kriva za smrt njegove majke, brani se riječima: „(...) A ako se pravo uzme, što sam ja skrivila vašoj gospođi mami? Ja je uopće nisam poznavala, ja sam onda imala dvadeset i šest godina i na sve strane uspjeha

⁸ njem., moj dragi jedini Bože

⁹ njem., da sam bila prostitutka

¹⁰ njem., između prostitutke i erotički inteligentne dame

(...) Svi su klečali preda mnom, a vaša gospođa majka bila je jedna distingvirana dama, nervozna dama, ona je već nekoliko puta bila digla ruku na sebe, ja nikada nikome nisam učinila ništa na žao! (...) Mene je vaš otac četiri godine mučio, on je meni četiri godine dosađivao, on je htio da se ustrijeli pred mojim očima, on je plakao na koljenima, ali ja nisam htjela skandala, ja zbog vaše gospođe majke nisam htjela da se on rastane..." (ibid.: 438-439).

Leone ju je najviše ponizio od svih i to joj teško pada, njezino psihičko stanje nakon razgovora s njim opisano je u didaskalijama: „*Plače tiho u sebi. Sasvim pianissimo s prigušenim od emocije glasom*“ (ibid.: 439). Što se tiče Leoneovih napada na njezin bogat ljubavni život i mnoštvo ljubavnika, barunica priznaje korištenje vlastite tjelesnosti, što je već istaknuto u analizi samog lika, no kune se svojim djetetom da između nje i Zygmuntowicza nije nikada bilo ništa konkretno, osim što je on bio u nju zaljubljen, dok je dnevničar Skomrak također bio u nju zaljubljen, ali i njezin ljubavnik, no ona mu nije željela smrt niti je kriva za nj. Razotkrivanjem Skomraka kao baruničinog ljubavnika i njegovim uključivanjem u erotsko-seksualni kompleks, proširuje se slika baruničine osobe „do monstroznih razmjera neobuzdane, proždiruće nimfomanije“ (Gašparović, 1989: 134). Charlotta moli Leonea da joj dade njegove pjesme; čita ih monotono i žalosno diveći se istovremeno: „*Plače od emocije estetske i briše svoje prve suze. To su jutros njene prve iskrene suze*“ (ibid.: 442).

Ovim didaskalijama autor nam sugerira baruničino licemjerje, dvoličnost, egoizam i pretvaranje; ni suprugova smrt ni Leoneove optužbe i uvrede nisu je se toliko dotakle koliko pjesme pokojnog ljubavnika Skomraka posvećene njoj.

Leoneov odnos spram Charlotte prepun mržnje i bešćutnosti, Lj. Gjurgjan objašnjava preko pojma vampirizma: „Seksualna žudnja, ne ona ljubavna, već takva koja se očituje kao silovanje, osakaćenje ili vampirizam, izraz je želje za moći u kojoj je osoba nad kojom se nasilništvo vrši substitut ili medij koji povezuje agresora s osobom koju žudi ili kojom žudi postati. Frustriran, nezadovoljen u sukobu s ocem, Leone svoju borbu za očevo priznanje vlastitog identiteta može ostvariti još samo preko barunice Castelli kao zaloga svoje žudnje“, stoga je na kraju drame ubija škarama (Gjurgjan, 2003: 62).

Preostali Charlottini ljubavnici u svojim diskursima naglašavaju također njezinu tjelesnost, senzualnost, rastrošnost, egoizam te se iz toga može zaključiti da „svi ovi muškarci svojim 'obožavanjem' zapravo afirmiraju Charlottinu stereotipnost, jer je uvijek ponovno doživljavaju kao seksualni objekt, kao trofej kojim će se moći pohvaliti“ (Oklopčić, 2008: 115). Silberbrandt, primjerice, ne skriva svoje oduševljenje Charlottom, ističe njezine vrline i spominje karitativni rad preuzvišene milostive barunice: „I koliko ja poznajem gospođu barunicu, ja mislim da je ona čovjek vrlo plemenita i meka srca!“ (Krlježa, 1950: 356). Leone

mu otkriva da je barunica bila u intimnoj vezi s dvadesetogodišnjim Skomrakom i daje mu do znanja da zna i za njihovu vezu: „(...) Molim vas samo, kad već primete baruničine noćne vizite, da kod toga budete barem za nijansu diskretniji!“ (ibid., 364).

Svi dijalozi i postupci likova koncipirani su naturalistički kako bi dodatno prikazali otuđeni čovječji život i tragičnost ljudskog bića. U glembajevskoj atmosferi krvi, ubojstava i samoubojstava, toj nezdravoj atmosfera laži i intriga, „lica se sakrivaju iza maska koje trebaju prikriti konačan rascjep između subjekta i objekta; karcinom otuđenja, koji je započeo na jednom individualiziranom subjektu metastazirao je i pretvorio se u jedan opći simbol društva u stanju raspadanja“ (Donat, 1989: 226). Temeljni sukobi u drami su intimni problemi, problem podvojene ličnosti, obiteljski problemi, socijalni nazori, filozofske postavke, moralne odrednice i naslijeđene sklonosti, a temeljni su problemi Leoneov odnos prema ocu, uspomene iz djetinjstva, doživljavanje majke, odnos prema bratu Ivanu i sestri Alice, odnos prema barunici Castelli, Leoneove dvojbe glede vlastite umjetničke nadarenosti i odnos prema materijalnom: „U dramama je Krleža tempirao dovoljno moralističkog eksploziva da u momentu eksplozije sruši sve te bedeme građanske uglađenosti, sve te norme i da oni, tako pomno čuvani i skriveni atavizmi, šiknu na površinu i da njihov halapljivi plamen u kojem će kao u nekom svirepom *auto da féu* izgorjeti ne samo jedna porodica, ne samo njezina povijest, nego čak i jedno cijelo društvo rođeno u sjeni devize *čovjek je čovjeku vuk*“ (Donat, 2002: 252).

6.3. Tragika ljubavi

Drama *U agoniji* pokazuje do koje mjere dramska struktura može biti uvjetovana tipom predstavljene ličnosti i međusobnih odnosa između likova. Naime, dok intenzitet sukoba u Glembajevima daje mnogo eksplozivniju dramsku radnju, u ovom komadu, gdje su ličnosti lišene glembajevskih otpora, bilo negativnih ili pozitivnih, intenzitet sukoba slabi. Dramske ličnosti ovdje postaju odvojeni, u sebe zatvoreni svjetovi bez stvarnog mogućeg komuniciranja. Riječ se pretvara u novu, lažnu riječ, u rječitost koja skriva ili kompletnu prazninu bića ili je prigodno retoričko razglabanje gdje se učenom frazom i citatima želi održati iluzija starih dobrih vremena te prikriti mučna nelagodnost konkretnih situacija. U tom začaranom krugu kompliciranih emocionalnih odnosa i pogrešnih koraka, osoba ima snage za jedan korak – posljednji.

Ključ dramske strukture jedna je od omiljenih Krležinih shema – klasičan ljubavni trokut koji čine barun Lenbach, Laura Lenbachova i Ivan pl. Križovec: „Sve tri osobe trokuta predstavljene su već u uvodnim didaskalijama vrlo preciznim psihofizičkim oznakama, pri kojima se više ide u dubinu nego u vanjski izgled“ (Gašparović, 1989: 134).

Međusobni odnosi Lenbacha, Laure i Križovca slojevito su razrađeni, „odnosi glavnih lica ne svode se na uobičajeni shematizam bračnih trokuta, već se mnogostruko i složeno račvaju i isprepleću“ (Hećimović, 1976: 428). Lenbach se odnosi prema Križovcu s prividnom uglađenošću i mizernom zahvalnošću zbog toga što je učinio za njega kao odvjetnik, istovremeno znajući da je on ljubavnik njegove supruge, što ga duboko vrijeđa i ponizuje: „(...) Nemojte misliti, mlada gospođo, da mene sve ovo ne smeta, čitava ta naša takozvana – atmosfera! Nemojte misliti, da meni pojava tog vašeg gospodina doktora ne ide na živce! On je meni doduše spasio život – tako vi barem velite – on je mene obranio i ja sam osuđen na šest godina rešta s okovima, čast, i ja bih vama doduše mogao biti ocem, ali htio bih ja da znadem, što biste vi uradili da ja sebi ovamo dovedem kakvu ženu – da je prozovem svojim prijateljem, doktorom, intimusom...“ (Krleža, 1950: 474-475). Od Laure se pak ne želi rastaviti ističući kako nijedan Lenbach nikada nije „likvidirao svoj brak prije svoje vlastite smrti“, ali ne zbog ljubavi, koliko zbog materijalne ovisnosti o njoj (ibid.: 475). Laura trpi Lenbacha jer nema drugog izbora, on joj je prepreka u ostvarivanju sretnijeg života i braka s Križovcem, kojeg voli, a o kojem nema jasnu predodžbu, što ju prilično frustrira. Ističe kako je brak s Lenbachom čista formalnost jer prema njemu ne gaji nikakve osjećaje, osim prijezira i mržnje: „(...) Imade momenata kada tog čovjeka tako strašno mrzim, te mislim da bih bila najsretnija da mogu da doživim to, da ga više ne bi bilo! Konačno, sve to između mene i njega samo je formalnost!“ (ibid.: 488). Križovec pak koristi Lenbacha u igri s Laurom, jer dok je on živ, ne može ostvariti bračnu vezu s njom jer ni nema tu namjeru. Zasićen Laurom, Križovec cijelo vrijeme taktizira, oprezno bira riječi, a s obzirom na to da mu odgovara njezino bračno stanje, odvjetničkom rječitošću razlaže o ženidbenom pravu. Na Križovčevu repliku o likvidaciji kao ženidbeno-pravnom problemu i njegovim poslovnim iskustvima, Laura odgovara: „(...) meni se u stvari čini kao da se zagomilavaš riječima (...) ti precizno znadeš svu težinu moje situacije, ali ti jednostavno ne ćeš da je uzmeš na znanje!“ (ibid.: 491). Zapravo su obojica u istom odnosu prema njoj, nema tu prave, iskrene ljubavi za kojom ona žudi, a kad počinje otkrivati istinu nakon Lenbachove smrti, Laura furiozno plane. Vjerovala je u mogućnost kompromisa i pozitivnog ishoda cjelokupne situacije s Križovcem, moleći ga za milost na neki način, sve do njegovog priznanja da je večer proveo sa Izabelom Georgijevnom. Tada se u Lauri ruše posljednji idilični snovi jer shvaća da se prevarila u

Križovcu koji joj je bio jedino utočište, oslonac, nada i mogući izlaz iz nesretne životne situacije.

Lenbach u većem dijelu prvog čina terorizira Lauru tražeći od nje da mu opet posudi novac, ali Laura mu se oštrim i grubim tonom suprotstavlja pa joj on u nekoliko navrata prijeti samoubojstvom, što ona ne vjeruje da je sposoban učiniti pa ga time još više provocira: „Nije on nikakav pacijent, nego savim običan erpreser! Stoji tu nada mnom s revolverom i terorizira me već čitav život! On će se ustrijeliti? Mizerija jedna! Treba imati karaktera, da se čovjek ustrijeli! I ja mislim, da meni sad telefoniraju, da se je on doista ustrijelio, da bih odahnula kao od kakvog teškog sna! Užasno leži sve to na meni! Ja tu često mislim o tome, kako bi bilo da njega nestane!“ (ibid.: 496). Ili: „LAURA *tvrd*o i *uspravno*: Rekli ste, da ćete se ustrijeliti u sedam sati! To ste mi i telefonirali prije nekoliko minuta! Mislila sam da ćete jedamput održati tu svoju riječ! Sedam sati je minulo! Ja sam svoje goste pozvala poslije devet!“ (ibid.: 509).

Lenbach, isprovociran njezinim riječima, kako bi obistinio prijetnju, uzima revolver i ubija se: „Ako vas baš veseli, ja ću vam pokazati tko je mizerija – ja ću – vam pokazati što je to – komično!“ (ibid.: 510). Na kraju prvog čina Laura hladno promatra mrtvog supruga ostavljajući dojam prikrivene sreće jer joj je pao teret s duše i došao kraj stresu i teroriziranju, barem s njegove strane: „Laura pristupi do njega i sagne se. Otvori mu rukom *ibercier* i kaput i zaprlja svoje obje ruke krvlju. Trgne se i skoči do pulta i tamo uzrujano briše ruke u nekakvu svilu promatrajući fascinirano mrtvaca. Onda se opet vrati do lešine“ (ibid.: 510).

Lenbachovo samoubojstvo, koje djeluje kao prkosni, hiroviti čin i alkoholizirani akt promašena spašavanja vlastitog ja, postaje pokretač unutrašnje dinamike drame u drugom činu, u kojem se mijenjaju odnosi Laure i Križovca, dovodeći do hipersenzibilnih Laurinih ispada. U drugom činu, nakon Lenbachova samoubojstva, Križovec nema nimalo empatije prema Lauri, cijelo vrijeme vodi nevažne monologe svojim odvjetničkim tonom i načinom, prepun fraza i konvencionalnosti, kako bi izbjegao voditi konstruktivan i ozbiljan razgovor, a Laura je na rubu živčanog sloma i depresije, isfrustrirana njegovim pustim razglabanjem, uzaludno teži za njegovom pravom riječi i spasonosnim pogledom. Njemu se uvijek žuri, nikad nema vremena, poslovno je spriječen, samo u prolazu; Laura želi pričati s njim o tome što joj je na duši, a nikako da uhvati priliku; zasićena svime, otvoreno i direktno mu se obraća: „(...) Sve jednako, uvijek isto jednako tamno i užasno! A ti tu prolaziš samo 'en passant' i tako, odlaziš, 'klanjam se', 'do viđenja', 'sve je to pretjerano', 'tu nema nikakve stvarne podloge', 'sve je to slučajno', 'sluga pokoran', i nema te. Ti odeš, a ja ostajem sama! A moji živci popuštaju i ja više ne mogu“ (ibid.: 493). Odnosno: „Ja sam te sada slušala jednu

punu uru, bez replike, i dopusti da ti sada izjavim, da se čudim, što ti sada, ovdje, u ovoj situaciji, poslije svega što se dogodilo i što se još događa, što ti sada nemaš savršeno nikakvih drugih asocijacija nego što se tiču njega! Meni je taj advokatski način, moram priznati stran!“ (ibid.: 518). Ili: „Ti jedno misliš, a drugo govoriš! Daj, priznaj, molim te, progovori, ne budi tako prazno učtiv, pa to je samo maska, pa to nije tvoje pravo lice!“ (ibid.: 537).

Njezino psihofizičko stanje živo je opisano u didaskalijama: „*Laura, slušajući njegov monolog, pokazivala je od početka znakove razdraženog nemira. Ta je ubuđenost već kod njene prve riječi intenzivna, a poslije raste u vidljivom porastu od riječi do riječi*“ (ibid.: 517). Križovec njezine postupke opravdava afektom, trenutnom uzrujanošću, mogućom temperaturom, sve su to za njega egzaltacije, preuveličavanja, izbjegavajući pri tom konstruktivan i otvoren, iskren razgovor, što Laura naslućuje od samog početka: „Ti se zaglušuješ sama teškim riječima, to su živci, to je uzbuđenje!“ (ibid.: 520). Ili: „Ti si u afektu, ja shvaćam da ti momentalno promatraš sve suviše subjektivno! (...) Pa ti si faktično večeras tvrda!“ (ibid.: 532). Laura postepeno gubi strpljenje, a isprepleteni osjećaji nervoze, očaja, bijesa, ljutnje, sve više gradiraju u njoj: „(...) Ovaj tvoj nadgrobni govor, taj tvoj 'plaidoyer', to traje već više od jedne ure, i ja imam – konačno – pravo da se odredim! To je za mene uvredljivo, ja ne mogu ovdje da šutim kao stvar, ja nisam stvar! (...) Ja sam tu proživjela jedan pakao, ja sam te zvala čitavu noć, po svim telefonima, ali upravo demonski – kao da si nestao pod zemlju! A ja sama u svemu!“ (ibid.: 521). Ili: „Ja ne znam, ali ja postajem nervozna od tvoga načina! Ti mene sad tu instinktivno iritiraš! Tvoj pogled, tvoje geste, tvoj način, tvoj govor, tvoje kretnje, sve tvoje sada je tako, šta ja znam, da, direktno uvredljivo za mene!“ (ibid.: 525).

Laura je bila osumnjičena za ubojstvo sve dok nisu utvrdili opeklinu od baruta, proživljavala je teroriziranje i stres cijelu večer. Za Križovca zna da nije bio na večeri u Grandu kao što je izjavio jer ga portir nije vidio, no on se izvlači kako su otišli u vilu Hoffmann. Laura mu se žalila na Lenbachovo kočijaško ponašanje, ispričala mu sve o Lenbachovim grijesima iz prošlosti, o Liciki, cirkuskoj jahačici, i vanbračnom djetetu, žaleći se kako je tad imala samo devetnaest godina pa ga nije imala hrabrosti napustiti. Križovec mrtav-hladan sluša i promatra usput leptiricu, koja dovodi do vrhunca dramske napetosti: „*Leptir oblijeće svjetiljku, a zatim se spustio među predmete na stolu i šeće među njima. Križovec ga promatra s interesom, sa svojom konstantnom namjerom otklon svakog konkretnog razgovora o velikim stvarima. Ta je pasivnost kod njega znak umora i neke podsvjesne slutnje*“ (ibid.: 533). Nakon što Križovec ponovno započne monolog o nebitnim stvarima, konkretno o leptirici uspoređujući je s našim svjetovima, Laura napravi furioznu

scenu pomno predočenu u didaskalijama: „*Laura odjednom furiozno bukne i živinskom kretnjom zdrobi tu malenu leptiricu na stolu. Ona je udarila po leptirici takvom vansebnom kretnjom, da je rukom razbila jedan tanjir i razrezala ruku. Krvarenje. Scena je napeta i nabita jakim nevidljivim silama konflikta. Križovec, kao da je ispao iz forme, skoči, ali se odmah savlada. (...) Laura promatra ga otvorenim, izazovnim pogledom, kao pred borbu bez riječi. (...) Laura dugo bez riječi gleda mrtvu leptiricu među predmetima, a onda je uzme mahinalno i baci na pod. Iza toga briše svoje ruke u šal kojim je zaogrnut. Zatim slomljeno i servilno pođe spram balkona za Križovcem i tu stane uz njega (...)*“ (ibid.: 534).

U obraćanju Križovcu Laura se osvrće na činjenicu da je ona za njega samo jedna avantura u nizu, zato se i ponaša tako ravnodušno prema njoj: „Ja ovdje krvarim i jedva se svladavam da ne zacvilim od užasa, a ti govoriš o nekoj leptirici! (...) Ti se mene bojiš noćas, ti izmičeš ispred mene, ti si nevidljiv, za tebe je i jedan noćni leptir tema, samo da o nečem brbljaš, samo da ne bi trebao da vidiš da ja stojim pred tobom! Ti si branio njega u onom slučaju Licike samo zato, jer sam ja za tebe jedna takva Licika, koju treba rajtpajčom! (...) Meni je tako užasno, glava mi je tako strašno ogromna, tako tamna, i sve je u meni tamno, a ti si tako neistinit, tako patvoren, tako hladan, dalek, tako pasivno-strašan (...) (ibid.: 535). Nakon dramatičnog i furioznog drobljenja leptirice, što ukazuje na njezinu destruktivnost i ludilo, pada u duboko bolan i emfatičan plač: „*Provala furioznog svladavanog ponosa strovali se u ljubomorno bijednu ženku, i ona iz geste, kojom se činilo da će početi derati ruho i čupati kose, padne u duboko bolan i emfatičan plač i složi se sasvim dotučeno pred njime na koljena*“ (ibid.: 535). Zamoli ga cigaretu, zapali te odlučno i mirno upita je li bio večeras s Izabelom Georgijevnom. On joj priznaje istinu. Laura izvadi ulaznice za holandeski kvartet prije tri godine kada su prvi puta bili zajedno i kada je htjela dijete s njim. Tada je prvi put uočila njegovo koketiranje s drugom ženom i danas shvaća da se ništa nije promijenilo: „Znaš li ti, koja je razlika između tebe i mene? To, da si ti bio moj ozbiljan i iskren doživljaj, a ja tvoj flirt! Ja sam htjela da budem majka tvog djeteta – A ti?“ (ibid.: 542). Ili: „(...) Ti si zapravo prvi čovjek, koji je u meni probudio ženu! Sve dok tebe nisam upoznala, ja sam još uvijek bila djevojka, udata doduše, tridesetgodišnja, ali u sebi još uvijek: djevojka! (...) I ja sam Lenbachu rekla, da hoću rastavu zato da se udam za tebe! (...) On je o tebi govorio kao o ženskaru... Ja mu nisam vjerovala, ja sam ga i zbog toga mrzila! A sada mi se čini, da je on mnogo toga više znao od mene. A to je bilo sve krivo! To je bilo sve krivo od početka, od mog djetinjstva još i od mog odgoja, od moje mame generalice! Već je moj brak s Lenbachom bio jedna takva barunska dekorativnost, a jedna zabluda rađa drugu! (...)“ (ibid.: 546).

S obzirom na Križovčevo koketiranje i stupanje u ljubavne odnose s drugim ženama, Laura samu sebe smatra bludnicom jer mu je dopustila da bude još jedna ženka u nizu koju je iskoristio: „(...) Ti nisi htio dijete od mene, ali kada već nisi htio da postanem majkom, do bludnice nisi trebao da me sniziš!“ (ibid.: 547). Križovec sve Laurine riječi opovrgava, govoreći da je jednako voli i poštuje te da su to opet samo egzaltacije, ništa stvarno ni istinito, no Laura postaje ponovno agresivna tumačeći njegov monolog o monstruoznosti braka kao o monstruoznosti njihovog eventualnog braka, smatra ga naivnim, neinteligentnim i neiskrenim: „*Laura se slomi u sebi. Od umora, od čitave noći i od prejakih emocija, ona ne zaplače; ona, poslije prvog očajnog tona, zanijem!*“ (ibid., 549). Ili: „Ništa što je između tebe i te Ruskinje mene ne zanima, dragi moj! Mene je zanimalo to, što je bilo između mene i tebe! A sad niti to više!“ (ibid., 551).

Lucidna spoznaja da je Križovec neistinito lice od prvog dana, dovela ju je do konačnog sloma te odluči likvidirati svoj salon „*Mercure galant*“ i pucati u sebe – „što je logična posljedica njezine lične, obiteljske, bračne, ljubavne i uopće njezine beznadne društvene pozicije“ (Vučetić, 1958: 202). Na kraju svega traži od njega da ode, ali on uporno želi ostati uz nju: „Ja samo ne želim ovdje tvoje prisutnosti više! Ti možeš možda kod svoje Izabele Georgijevne da dirigiraš, ali ovdje, ja se ne dam terorizirati! (Krleža, 1950: 552). Laura je pozvala već djevojku da ga isprati, no pošto on ne htjede otići, kaže mu da ide leći kako bi realizirala svoj naum: „*LAURA pokloni mu se vrlo konvencionalno i na polasku kaže mu vrlo mirno i logično: Tu kapricioznost tvoju ne razumijem, Ivane! Onda idi barem reci djevojci da te ne čeka zaludu! On je pošao van da kaže djevojci da ga ne čeka. U taj momenat Laura skoči do sekretera, razmoti Lenbachov revolver, i kao da nešto krade pojuri s njim u pokrajnu sobu. Upravo u taj tren vratio se Križovec, i on je upravo na vratima kad odjeknu dva hitca. Jedan, pa drugi*“ (ibid., 553).

Cijela je drama, kao što se može vidjeti na temelju izabranih navoda, komponirana od dugih, intenzivnih, napetih dijaloga koje Laura vodi najprije s Lenbachom, a zatim i s Križovcem: „ovo je duet prokletstva, i suza, i krikova, i noćnih mora, i vrijeđanja i žderanja, u atmosferi jedne opće, njima svima zajedničke agonije“ (Vučetić, 1958: 197). Propali brak i infernalno glodanje žene i muškarca prikazano je već na samom početku drame, gdje Lenbach terorizira svoju legitimnu suprugu zbog novaca, dok ga ona uzaludno pokušava urazumiti i smiriti: „Ova je drama dublja studija braka u krizi, bračne antipatije i psihologije varanja, zatim križovčevske okrutnosti u takvoj situaciji: u Lenbachu – studija psihologije junkerske propalice, u Lauri – psihologije nesretno zaljubljene žene, njenog nesretnog erosa i njene nesretne krvi“ (ibid.: 203). Stoga, može se zaključiti kako je *U agoniji* drama u kojoj se

očituju agonija klase, psihološka agonija i ljubavna agonija, koje je Krleža majstorski svojim perom temperamentno predočio portretiranjem likova i njihovim dijalozima: „U drami u kojoj agonija označava i *agon*, borbu, i smrtni trenutak, Laura i Križovec funkcioniraju kao natura i kultura. Ona je vođena osjećajima, impulzivna, on sabran. Laura je dobro odgojena, s osjećajem dužnosti, vitalna u prilagodbi novonastalim okolnostima, otporna na društvena poniženja“ (Gjurgjan, 2004: 317).

Spomenuti je još kako je u ovoj drami najbolje uočljiv diskurs proveden kroz Laurin lik jer pokazuje svojevrsnu posesivnost u odnosu prema muškarcu, koja se očituje u intenzivnom govorenju o sebi, svojem osjećaju ili interesu i postavljanju vlastitih interesa iznad svih drugih. Iz toga se može zaključiti da je cilj njezina govora i akcija (npr. klečanje pred muškarcem, prijetnja samoubojstvom) zapravo odvratiti željenog muškarca od svih drugih i pridobiti ga samo za sebe.

Povuče li se paralela s analizom Laurina lika iz Trivine disertacije koja je usmjerena na Krležinu prozu, uočavam kako je u koncipiranju tog lika prisutna svojevrsna gradacija – od fatalne žene bliske barunici Castelli koja plijeni mušku pozornost na početku pa sve do dekadentne i rezignirane žene u ljubavnoj agoniji na samom kraju.

6.4. Ljubav kao lakrdija

Leda, „Komedija jedne karnevalske noći u 4 čina“, predstavlja novu varijaciju u ljubavnim odnosima; stanje nakon drama, velike strasti, okrenutost materijalizmu i tjelesnom, pad morala, seksualni liberalizam, ljubav je potrošna. Za razliku od prvih dviju drama glembajevskog ciklusa u kojima dominiraju snažni karakteri, ovi postglembajevski likovi žive malograđanski, banalno, bez stila, utopljeni u malograđansku monotoniju i dosadu. Nema ubojstava ni samoubojstava, ozbiljnih dilema, stvarnih, emotivnih odnosa, prevladavaju sirove ljubavne zavrzlake i površni odnosi, dogovoreni brakovi bez interesa. U odnosu između muškarca i žene vlada nastrani, morbidni eros koji je samo utaženje seksualnog nagona i ništa više. Uočava se velika sličnost u strukturi ove dramske radnje sa čehovljevskom drama (za razliku od prijašnje dvije koje su rađene po strindbergovskom modelu) jer nema glavnog lika, nema izravnog sukoba ni pravog zapleta i sve je podložno atmosferi, ugođaju i dramatici riječi.

U *Ledi* je ljubav prikazana groteskno, kao karneval, gdje se isprepliću istine i laži, prijateljstva i intrige, nevolje i komfor, ideje i gluparenja. Karneval s jedne strane govori o

okrenutosti tjelesnom, materijalnom, hedonizmu, jelu, piću, seksu, dok s druge strane predstavlja izokrenuti svijet – društvene maske koje likovi nose postaju njihova prava lica. Svi sudionici radnje upleteni su u neakve odnose, sitne konflikte, lice je maska, duh je tijelo, život je gluma, umjetnost je kič; nema ničeg izvornog: „Uopće je *theatrum mundi Lede* prizor svijeta parazitske likovnosti, zrcalenja i dvodimenzionalnih površina“ (Suvin, 1981: 79).

Ovu dramsku radnju vode dva bračna para, veleindustrijalac Klanfar i supruga mu Melita s jedne, akademski postimpresionistički slikar Aurel sa svojom suprugom Klarom s druge strane te vješt ljubavnik i pokretač igre – vitez Oliver Urban, po majci Glembay. Osim uobičajenog ljubavnog trokuta koji čini Klara s Aurelom i Urbanom, ovdje nailazimo i na ljubavni četverokut u kojem Melita, zasićena suprugom, ljubi još sa Urbanom i Aurelom. Amoralnost glavnih sudionika dramske radnje uočava se već od prvog prizora *Lede*. Urban vješto manipulira ženama svojom slatkorječivošću, frazama i laskanjem, s ciljem ostvarivanja seksualnog odnosa te tako uspije zavesti i Klaru i Melitu. Za muškarce sa seksualnim činom završava odnos sa ženom, dok za žene tek počinje i tu nastaje konflikt. Žene nakon seksualnog čina padaju u histeriju, a muškarci pritom ispadaju licemjerni i lažni. Oba građanska braka prikazana su tragikomično kroz sve te afere, lažne, anomalne međuljudske odnose, bez prisustva iskrene, srdačne ljubavi, i to u jednoj pokladnoj noći koja aludira na besmislenost i šarenilo bračnih odnosa.

U prvome činu Klanfar mora otputovati na sprovod svojoj majci, večera još nije završena ni kofer spakiran pa se obrušava na sluškinju Fanny, dok se Melita postideno povlači iz neugodne situacije odlazeći u sobu svirati klavir, što još više razljuti Klanfara s obzirom na to da mu je majka umrla, zamjera joj njezino bezobzirno ponašanje i što ne želi ići na sprovod s njim. Klanfar je opominje da se mora pridržavati njegovih naloga u njegovoj kući i zabranjuje da je Oliver posjećuje misleći da ga vara s njim zato što je on plavokrvni vitez, Melita mu se suprotstavi priznajući da ima ljubavnika te da je spremna razvesti se od njega jer je ionako ušla u brak iz interesa: „Meni je ispod časti da razgovaram s vama. Izvolite uzeti do znanja da mi nije stalo ni do vas, ni do vaše časti, ne priznajem ništa! Što se mene tiče, ja sam spremna da još večeras ostavim vašu kuću!“ (Krlježa, 1950: 592). Ili: „MELITA hladno i *superiorno*: ... ja sam vam izjavila još odmah na početku, da vas uzimam iz materijalnih motiva, i ja to priznajem. U intimnom mom ličnom životu igrali su mnogi ljudi važne uloge, ali vi nikada. Spram vas subjektivno, nikada se nisam osjećala obvezanom. I ako vas interesira, što se tiče preljuba, izvolite uzeti do znanja da je naš zajednički život u tom pogledu potpuno konsumiran! Ja i sada stojim spram jednog čovjeka u vrlo intimnoj relaciji, ali molim lijepo, to nije vitez Urban!“ (ibid.: 593).

Na početku drugog čina Urban i Aurel raspravljaju o arhitekturi, umjetnosti, novogradnjama, promatraju nacрте za novu Aurelovu vilu, što Klari ide na živce, a uz to je i nervozna zbog Lede jer kruže priče da se ona i Aurel rastaju jer Aurel gradi vilu za malu Ledu. Stiže i pismo s izvjesnim ljubičastim rukopisom i pečatom plemenite gospođe Melite Szlouganove za Aurela preporučeno; Aurel kaže da ima neodgodivu stvar – konferenciju u Palaceu te da mora hitno otići i da će se vratiti kroz četrdeset-pedeset minuta, a Olivera moli neka joj dotad bude pratnja na ples. Klara mu to zamjeri i oštro uzvratila napadom jer ju smatra naivnom i izigrava je: „Ja sam konvencionalna. Ja ostajem doma! Ja ne idem nikamo! Meni je svejedno hoćeš li ti doći za trideset minuta ili uopće ne ćeš doći. Izvoli samo na tu tvoju konferenciju! Ja nalazim da tako nitko ne bi postupao ni spram svoje sobarice! To je s tvoje strane potpuno pomanjkanje takta! Pozivi na noćne konferencije pisani ljubičastom tintom i srebrnim grbovima, smiješno! Kad smo već neukusni, nije potrebno da lažemo kao djeca u špilšulu!“ (ibid.: 603).

Ostavši sama s Urbanom, ovaj donžuanovski zavodnik koristi situaciju i njezine povrijeđene osjećaje kako bi je osvojio i ostvario s njom intiman odnos: „Klara, ja volim da čujem vaš pametan glas, vi ste dobri, vi ste neizrecivo dobri, ja volim vaše riječi. (...) nas dvoje jednako smo gnjili, mi nemamo snage da otpočnemo liječiti se, to je najteže!“ (ibid.: 617). Ili: „(...) *Taj flirt trajao je među riječima, kretnjama i mislima više od pola godine; iz sve one mase intelektualiziranih, u polutmini prikrivenih čulnosti, u bezbroju formalnih učtivosti i lažljivih uobičajenosti s ovim se Klarinim riječima otvorila mogućnost, da se ovo dvoje postavi jedno spram drugog neposredno i iskreno*“ (ibid.: 616).

Treći čin počinje dva sata poslije konca drugog čina, u kojem su Klara i Urban završili zajedno u intimnom odnosu; sada je Klara u depresiji, a Urban se kreće po sobi umorno raspravljajući o damama koje nemaju glasa, a pjevaju po koncertnim dvoranama; Klara se tu našla uvrijeđenom i plače, preokreće njegove riječi, u tipičnom stilu ženske prirode, iako Urban nije protiv nje ništa rekao. On se izruguje ženskoj naravi i osjetljivosti: „To je ipak neshvatljivo, da žene nisu u stanju da i najneviniju pustolovinu odigraju bez suza“ (ibid.: 624). Klara shvaća kako je sve što se zbilo između njih samo pustolovina te ga naziva monstrumom, smatra ga čovjekom bez moralnog profila, osjećajući se kao potrošna roba jer je pala na njegov šarm: „Čovjek treba da vjeruje svojoj prvoj impresiji! Prvog momenta, kad sam vas upoznala, bili ste mi antipatični! Ja sam osjetila, da mi donosite nekakvu neugodnu moralnu blamažu! (...) Mene smeta samo to, što vi mene smatrate tako plitkom, te mislite da sam ja prešla izvjesnu granicu, jer ste me šarmirali vašim načinom. (...) Ja sam to svjesno učinila, ja sam znala što radim, ja sam htjela da to učinim!“ (ibid.: 626-627).

Urban suprotstavlja njezinom mišljenju svoje stavljajući se u ravnopravan odnos: „Čovjek je za ženu poslije ljubavi uvijek monstrum, i to je tajna tog misterija! (...) Ako sam ja monstrum, zašto biste vi spram mene bili manji monstrum nego što sam ja spram vas?“ (ibid.: 625). U trećem činu zanimljive su predodžbe žena iz perspektive dvaju muških protagonista, Aurela i Urbana, koji uz jelo i piće raspravljaju o svojim ljubavnim aferama ne shvaćajući ženska očekivanja nakon seksualnog odnosa. Njima vlada isključivo eros, bez emocija, pa u skladu s tim preferiraju odnose bez obaveza jer žene su ionako previše komplicirane i zahtjevne: „Ne, žene nemaju takta! S njima je teško! Žene nemaju osjećaja da je nešto svršeno! Da je po njima, na ljubavnim predstavama ne bi nikada pala zavjesa. Žene se uvijek gledaju na daskama. Velike geste, velike izjave. Sve rekvizit dječjeg kazališta za lutke. Svaka od njih je po jedna Marija Stuart na žici. A stvar nije tako jednostavna kao što to ženama izgleda“ (ibid.: 638).

Aurelovom mišljenju priklanja se i Urban dodajući kako „žene misle, da se po životu može listati kao po stranicama romana. Žena napiše pismo i misli da je napisala novo poglavlje“ (ibid.: 637). Aurelov stav o ženama poklapa se sa Schopenhauerovim viđenjem žene kao inferiornog spola: „Ja ne znam, ali što više mislim o ženama, sve mi više izgleda, da su to stvorenja apsolutno inferiorna. To su bića niže vrste! To su nekakve čudne biljke, koje ne mogu bez symbioze ni dvadeset i četiri sata!“ (ibid.: 639). Zajedno raspravljaju o Melitinom preuzimanju inicijative i ideji da ostavi supruga te pobjegne s Aurelom u Firencu, koju je jednom prilikom sasvim slučajno spomenuo u krevetu, ne misleći to realizirati jer mu Melita ne predstavlja nikakvu značajnu ulogu u životu: „Bože moj, kad čovjek leži sa ženom u postelji, fantazira koješta, pa sam tako i ja po svoj prilici spomenuo tu nesretnu Firencu. Ali to su bile čiste sanjarije u postelji“ (ibid.: 641).

Četvrti čin donosi razrješenje zamršenih, sumanutih muško-ženskih odnosa; u iskrenom razgovoru dviju žena, Melite i Klare, otkrivaju se ljubavni putovi svih prisutnih. Melita priznaje Urbanu da je samo taktizirala rekavši Aurelu da je trudna i da dijete nije Klanfarovo, kako bi vidjela s kim ima posla i koje su Aurelove namjere s njom. Urban je smatra lakoumnom i djetinjastom, odaje joj kako je za Aurela ona samo „nikotizirana, pretenciozna, starija dama: a mala Leda čista, idejna Inspiracija“ te da joj je najbolje da ga se kloni (ibid.: 663). Teškom mukom ipak odluči ostati s mrskim suprugom i otići na sprovod njegove majke kako bi spriječila lom jer bi u suprotnom mogla završiti na ulici. Uspaničen i preplašen Aurel traži Klaru; misleći da se otrovala, shvaća da ne može bez nje. On krivi Melitu i njezino pismo za sve što se dogodilo, no tu Urban staje u njezinu obranu optužujući i njega da se ponio neljudski noćas prema njoj. Neopažena, Klara je svjedok suprugove brige i

uznemirenosti, pa sva sretna i mirna otrči mu u zagrljaj. I tako, nakon svih intriga, prijevara, obmanjivanja, laži, svi ovi disfunkcionalni brakovi ostaju sačuvani. Urban, boem koji živi za sirove strasti bez ljubavi, nakon svih suludih doživljaja, predstavlja Meliti svojevrsan glas razuma, nakon čega započinje razgovor s noćnom damom, jedinom nemaskiranom osobom u drami: „(...) Biti tako glup pa trčati u šlapama u bolnicu za ženom, i u tom doživjeti svoju moralnu katarzu. Melita draga, vidiš li sada tko je i što je taj gospodin? A sada ćeš biti toliko inteligentna da shvatiš, da je naj mudrije da legneš i da sve to ostaviš iza sebe! (...) Laku noć, dijete, i budi – pametna. *Ljubi joj intimno lice i ruke*“ (ibid.: 676-677).

Cijela komedija prožeta je zapravo amoralnom izgubljenošću i međusobnim zavaravanjem svih lica komedije koja se nalaze u bezizlaznoj situaciji, a za njih kao takve, stvarnog izlaza ni nema: „Sa svojim parvenijskim i degeneriranim, blaziranim i izgubljenim licima, s njihovim bljutavim ljubavnim pustolovinama, bračnim disharmonijama i preljubima, malograđanskom dosadom, okovanošću i zasićenošću, brakovima zbog interesa i isto takvom amoralnom tolerantnošću, *Leda*, naime, živi i opstoji kao činjenična i svakidašnja, poznata i jalova stvarnost u danima svog nastajanja“ (Hećimović, 1976: 435-436). Likovi, kao što se može uočiti iz svega navedenog, tu nisu produbljene individualnosti. Ni sabrani, racionalni zavodnik Urban, ni neodlučni, povodljivi boem Aurel, u umjetničkoj proizvodnji sklon stereotipiji, ni sirovi Klanfar, ni infantilna, luckasta Melita, ni ozbiljna, staložena Klara, nisu u svojim postupcima ozbiljni, te su svi potezi što ih vuku u svom emocionalnom životu samo igra. Navlačenje maski i gluma oblici su promjenljiva ponašanja, osjećanja, odlučivanja kod svih sudionika dramske radnje, čime se zapravo daje oštra osuda nemoralnosti i nekarakternosti likova. U *Ledi* se, kao što je navedeno prije, vodi život površinske udobnosti, pomodnog ukusa, nesigurnog talenta i krivudave seksualne igre, gdje se međusobno presijeca nekoliko trokuta i četverokuta. Ljubavnim odnosima žene histerično pridaju veću važnost nego što bi pravila dopuštala, ali se brzo i smiruju. Dramski čvor razrješava se bez posljedica i bez poante, a „karnevalska noć“ je karnevalska ne samo po tome što ludilo miješanja parova traje kratko, nego i zato što je to život u kome se navlači krinka osjećaja, strasti, nadahnuća, izigravaju se prijelomne krize.

Ženski protagonisti analizirali su se u prethodnom poglavlju, no osvrnut ću se na još jedno žensko ime o kojem se govori u ovoj komediji, a koje se ne pojavljuje na pozornici - famoznu Ledu iz samog naslova, o kojoj prvi puta saznajemo iz Urbanove replike u prvome činu: „Tko je ta mala, to ne zna nitko. Govori se da je vanbračno siroče. Otac navodno vatrogasac, mama umrla u porodu ili slično – kako to već ide. Ali to su sve samo teorije. Bila je sa četrnaest u baletu, sa šesnaest na ulici; sad pleše, svira, piše, talent u jednu riječ. Ona ima

po jednoj teoriji osamnaest godina, svi je zovu Leda, a kako se zapravo zove, nitko nema pojma!“ (Krleža, 1950: 559). Ona je česta tema rasprava među likovima, njezino ime više puta se spominje poput *lajt motiva*, a njezina simbolička uloga jest samoobmana i afektacija, jer za Aurela ona predstavlja neku višu inspiraciju, tvrdi da bez nje više ne bi mogao slikati te da ona u njega unosi prvotni, animalni nemir, stoga čak dobiva suludu ideju da je oženi: „Ne znam, ali jedno mi je jasno, da sam za ovu ženu vezan. Ona mene boli. Bez nje ne bih mogao više da radim. Vjeruj mi, na časnu riječ, da se nosim idejom da je oženim!“ (ibid.: 644). Urban dijeli Aurelovo mišljenje pa uzdiže Ledu na razinu ideala, glorificirajući njezinu pojavu: „(...) Ova divna Leda nije samo simbol! Ona je viša Inspiracija, uokvirena riznicom čiste boje! Bijela i vječna Leda, u prozirnom odrazu labuđeg perja, divna slika mlade žene, što sniva svoj ljubavni san s božanskim Labudom!“ (ibid.: 646).

Analiziravši i usporedivši sve likove drame i njihove međusobne odnose, može se zaključiti da među njima, koliko god oni naizgled različiti bili, prevladavaju sličnosti upravo zbog površnosti i nekarakternosti. Suvin govori o paralelizmu likova u *Ledi*, argumentirajući tu tezu verbalnom identičnošću: prvo onomastikom, točnije fonetskom sličnošću imena Aurel i Oliver, zatim jadanjem ženskih karaktera na dva muška istim riječima govoreći o *moralnoj blamaži posljednje vrste*, i, naposljetku, proglašavanjem muških karaktera *čovjekom bez unutarnjeg moralnog profila* (usp. Suvin, 1981: 79). Nema dominantnog sukoba između muških i ženskih protagonista jer nema ni oštro izražene distinkcije muško/ žensko kao u prijašnjim dramama. Ovdje su ženski likovi portretirani ravnopravno s muškima i ne razlikuju se mnogo u mišljenjima, postupcima, karakternim osobinama, što se najviše očituje u tome da (naglašena) seksualnost nije tipična samo za žene. Ni između samih ženskih likova nema nekog kontrasta, već su koncipirani s istim slabostima i manama: „Između Melite što se u svojim maštanjima, a ta nisu drugo nego samoobmana, zanosi plemenitošću svog podrijetla i spava sa svojim prijateljima iz ljubavi koja je jednaka ljubavi šiparice, ali i zbog dosade, i Klare, koja se boji povratka na staro i čuva svoj malograđanski brak i imovinsku sigurnost što je taj brak sa sobom donosi, iako od takvog života i takve sigurnosti zazire, prave razlike i nema“ (ibid.: 444).

Ova lakrdija završava pojavom grbave, umorne, prljave smetljariče, čija „simbolična metla nad tim gnjilim narančama, papirima, novinama, smećem posljednji je akord ove žalosne ljubavne glembajevske igre“ (ibid.: 677-678).

7. Zaključak

Zapadnoeuropska kultura najčešće je reprezentirala ženu prema dihotomiji bludnica-svetica, na kojoj se onda gradila dominantna ekonomija muško-ženskih odnosa prikazana kao stalni antagonizam. Krleža u svojim dramama vjerno i temperamentno prikazuje dijalektiku spolova kroz animalne, poremećene ljubavne odnose, istodobno ocrtavajući status žene: „Odnos Muškarac – Žena opće je, stalno mjesto Krležine dramatike u šezdesetgodišnjem rasponu od *Legende* do *Putu u raj*, tretirano u širokoj skali različita vibriranja i interferencija, no svagda s jakim notom demistificiranja fenomena ljubavi“ (Gašparović, 1989: 128). Krleža oblikuje svoje junakinje i daje im važno mjesto u dramskoj radnji, što se može analizirati iz perspektive filozofema istaknutih filozofa, feminističkih poimanja i društvenih razmatranja tzv. ženske prirode. Dok u prvom dramskom ciklusu nailazimo na koncepciju ženskog lika isključivo kao sredstva erosa, u posljednjem, trećem ciklusu žene su realističnije ocrtane uz potpunu psihološku dimenziju. U glembajevskoagramerskim ženama psihološka je dimenzija razrađena od visoko razjarenih afektivnih stanja sve do lukavih, kompliciranih ljubavnih misli i emocija te ljubavlju ili mržnjom prožetih htijenja, misli i fraza. Žena je postavljena između dva ili više muškaraca, što je ključna formula pomoću koje se odvija mehanizam igre u sve tri drame, te je kroz antologiju ljubavnog odnosa dodatno profilirana. U *Gospodi Glembajevima* to je pohotna i gramziva barunica Castelli, organski obilježena nimfomanka, druga supruga bankara Ignjata Glembaya, ljubavnica patra Silberbrandta i bivša Leoneova ljubavnica; U *agoniji* upoznajemo Lauru, „psihološki najdublju, najljudskiju i najtragičniju osobu Krležine dramatike, koja je razapeta između propala i alkoholizirana čovjeka s kojim ju spaja samo bračna veza, i odane ljubavi prema Križovcu, sve dok ne otkrije njegovu amoralnost i bijedu“; dok nam *Leda* predstavlja najšire bogatstvo varijacija ljubavnih veza i zapleta u kojima sudjeluju Urban, Aurel, Klara, Melita i Klanfar, a upleten je i Aurelov slikarski model Leda, iako se ne pojavljuje na pozornici (usp. Gašparović, 1989: 123). Sam Krleža predstavlja Glembajeve kao neku vrstu „dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, u *agoniji*, i imaju karakter poetskog lirskog poniranja u elemente takozvane psihološke drame“, što je najviše uočljivo u istančanom psihološkom profiliranju svih likova, a posebno ženskih (Matvejević, 1971: 61). U reprezentaciji barunice Castelli, Eve, donekle i Melite, ostavlja se dojam piščevog mizoginog stava koji vjerojatno proistječe iz utjecaja tadašnjih koncepcija ženskih likova u književnosti, binarne kategorizacije žene u patrijarhalnoj kulturi te iz filozofskih predodžbi i stavova o ženi, dok u portretiranju Laure Lenbachove, djelomično i Klare, vidljiv je prikaz ugnjetavanja žene koji bi se mogao dovesti

u vezu gotovo s feminističkim stajalištima, što pobija mišljenje o Krleži kao mizoginom autoru. Uz to, njegovi muški protagonisti nisu oblikovani kao čista suprotnost ženskima što se tiče karakternih osobina, oni nisu racionalna, produhovljena bića bez mana, već su isto tako prikazani kao amoralni te u njihovim postupcima dolazi do izražaja ono animalno, neljudsko.

Sve u svemu, impresivan repertoar osebujno portretiranih ženskih likova u dramskom opusu Miroslava Krleže, kao i u hrvatskoj književnosti općenito, ističe zaokupljenost književnih stvaraoca, ali i brojnih filozofa, ženom, njezinom ulogom i statusom u društvu, njezinom prirodom i karakternim osobinama, promatranjem u relaciji sa suprotnim, muškim spolom, te tako čini *drugi spol* uvijek iznova zanimljivom temom za proučavanje i koncipiranje.

8. Popis literature

Primarna

- Krleža, M. (1950). *Glembajevi*. Zagreb: Zora.
- Krleža, M. (1956). *Legende*. Zagreb: Zora.

Sekundarna

- Cixous, H. (1998). *Sorties*. U: Z. Kramarić, *Književnost, povijest, politika* (258-266). Osijek: Svjetla grada.
- Beauvoir, de S. (2016). *Drugi spol*. Prev. Mirna Šimat. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Donat, B. (2002). *O Miroslavu Krleži još i opet*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Donat, B. (1989). *Razgolićenje književne zbilje*. Zagreb : Naprijed.
- Franz, M. L. Von (1987). *Anima: žena u muškarcu*. U: C. G. Jung i sur., *Čovjek i njegovi simboli* (177-188). Prev. Marija i Ivan Salečić. Zagreb: Mladost.
- Freud, S. (1984). *Ženskost*. U: S. Freud, *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu* (209-237). Prev. Vladeta Jerotić i Nikola Volf. Novi Sad: Matica srpska.
- Gašparović, D. (1989). *Dramatica krležiana*. Zagreb: Omladinski kulturni centar.
- Gjurgjan, LJ. I. (2003). *Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami „Gospoda Glembajevi“ Miroslava Krleže*. U: N. Batušić (ur.), *Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća* (55-65). Zagreb; Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug.

URL: <http://hrcak.srce.hr/73884> (18. 4. 2017.)

- Gjurgjan, LJ. I. (2004). *Od Eve do Laure*. U: N. Batušić (ur.); *Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća* (311-320). Zagreb; Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug.

URL: <http://hrcak.srce.hr/73866> (18. 4. 2017.)

- Hećimović, B. (1976). *Fragmenti o Krležinoj dramatici*. U: B. Hećimović, *13 hrvatskih dramatičara* (348-455). Zagreb: Znanje.
- Klaić, B. (1978). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Koštić, Bojan; Marjanić, Suzana. *Bez fetišizma o Krleži*. // *Zarez*. 29.1.2014.

URL: <http://www.zarez.hr/clanci/bez-fetisizma-o-krlezi/> (8. 4. 2017.)

- Matvejević, P. (1971). *Razgovori s Krležom*. Zagreb: Naprijed.
- Nemec, K. (1995). *Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. Stoljeća*. U: K. Nemec, *Tragom tradicije* (58-75). Zagreb: Matica hrvatska.
- Nietzsche, F. (1962). *Tako je govorio Zaratustra: Knjiga za svakoga i ni za koga*. Prev. Danko Grlić. Zagreb: Mladost.
- Nietzsche, F. (2002). *S onu stranu dobra i zla: predigra filozofiji budućnosti*. Prev. Dubravka Kozina. Zagreb: AGM.
- Oklopčić, B. (2008). Stereotipija i prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay. *Fluminensia*, (20) 1: 99-118.

URL: <http://hrcak.srce.hr/27258> (20. 4. 2017.)

- Oraić Tolić, D. (2001). Muška moderna i ženska postmoderna. *Kolo 2*
- URL: http://www.matica.hr/kolo/286/Muška_moderna_i_ženska_postmoderna/ (8. 4. 2017.)
- Petrač, B. (1991). Lik žene u hrvatskoj književnosti. U: *Bogoslovska smotra*, Vol. 60, br. 3-4 (348-354). Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

URL: <http://hrcak.srce.hr/37292/> (10. 4. 2017.)

- Petranović, M. (2013). Kostim(i) barunice Castelli. U: Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova XV., *(Ne)pročitani Krleža: Od teksta do popularne predodžbe*. ur. Pavlović, Cvijeta et al. (329-342). Split; Zagreb: Književni krug.
- Prohaska, D. (1916). *Ženska lica u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Knjižare Mirka Brejera.
- Schopenhauer, A. (1922). *O ženama*. Prev. Viktor D. Sonnenfeld. Koprivnica: Izdanje knjižare Vinka Vošickog.
- Solar, M. (1976). Karakterizacija ženskih likova. U: M. Solar, *Književna kritika i filozofija književnosti* (148-162). Zagreb: Školska knjiga.
- Suvin, D. (1981). Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije. *Forum* 7-8, 64-82.
- Triva, N. (2012). *Koncepcija žene u prozi Miroslava Krleže: Od Charlotte Castelli do Anne Borongay*. Doktorski rad. Zagreb.
- Vučetić, Š. (1958). *Krležino književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.
- Weininger, O. (2008). *Spol i karakter*. Prev. Gordana Kontarić Lingenfelder. Zagreb: Euroknjiga.
- Woolf, V. (2003). *Vlastita soba*. Prev. Iva Grgić. Zagreb: Centar za ženske studije.

Sažetak

Prikazi muško-ženskih odnosa i oblikovanje ženskih likova prepoznaju se kao zanimljivi aspekti svjetske, kao i hrvatske književnosti. U kontekstu hrvatske književnosti, u tome je smislu jedan od zanimljivijih korpus Miroslava Krleže, o čijim se ženskim likovima, kako u prozi tako i u drami i pisalo (K. Nemec; Lj. I. Gjurgjan; N. Triva; B. Oklopčić i dr.). U svome diplomskom radu, ponajviše po uzoru na doktorsku disertaciju N. Triva, odlučila sam se baviti koncepcijama ženskih likova u Krležinim dramama *Adam i Eva*, *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. Na početku je riječ o različitim koncepcijama ženskog identiteta kroz povijest svjetske i hrvatske književnosti, što dovodi do pristupa ženskom liku i njegovim tipovima u novijoj hrvatskoj književnosti te, naposljetku, u Krležinu dramskome stvaralaštvu, točnije u ciklusu *Glembajevi* te u drami *Adam i Eva*. Uzimajući u obzir specifičnosti književnopovijesnoga konteksta u kojemu stvara Krleža, ali i feminističkom kritikom inspirirana čitanja književnih likova (npr. V. Woolf; S. de Beauvoir), detaljnije se analiziraju ženski ključni akteri radnje te se opisuju Krležini postupci njihove karakterizacije, koji ukazuju i na relacije njegovih koncepata žene s usporedivim filozofskim poimanjima (npr. O. Weininger; S. Freuda; A. Schopenhauera). Uzimajući u obzir dijalektiku spolova naglašenu u Krležinu stvaralaštvu, ističu se odnosi žena naspram muškaraca te načini na koje je žena koncipirana kroz antropologiju ljubavnog odnosa. U zaključku se naglašavaju sličnosti i razlike među interpretiranim ženskim likovima s naglaskom na njihove posebnosti.

Ključne riječi: Krležine drame, tipovi ženskih likova, muško-ženski odnosi, „mizoginija“ u modernoj kulturi Zapada, karakterizacija ženskih likova u Krležinim dramama

Keywords: Krleža's plays, female character types, male-female relationships, „misogyny“ in the modern West culture, characterization of female characters in Krleža's plays